

# *OFFICINA HUNGARICA X*

Jolanta Jastrzębska

## **Tragikus és groteszk alakok a kortárs magyar irodalomban**

*Nemzetközi Hungarológiai Központ*

*Budapest, 2001*



officina hungarica X

**Jolanta Jastrzębska**

**Tragikus és groteszk alakok  
a kortárs magyar irodalomban**

Fordította: Angyalosi Gergely

Nemzetközi Hungarológiai Központ  
Budapest, 2001

Szerkesztőbizottság:

*Brendel János* (Poznań), *Holger Fischer* (Hamburg), *Honti László* (Udine),  
*Köpeczi Béla* (Budapest), *Lars-Gunnar Larsson* (Uppsala), *Oscar Lazar*  
(Lund), *Péntek János* (Kolozsvár), *Jean Perrot* (Párizs), *Richard Pražák*  
(Brno), *Sárközy Péter* (Róma), *Peter Sherwood* (London),  
*Andrzej Sieroszewski* (Varsó), *Tarnói László* (Budapest).

Sorozatszerkesztő:

*Tarnói László*

A kiadást javasolta:

*Honti László*

Kiadó:

*Tverdota György*

Borítóterv:

*Burján Ildikó*

ISSN 1217 4335

ISBN 963 8425 13 X



## Előszó

A Groningeni Állami Egyetemen 1989-ben megvédett doktori disszertációm szolgált e munkám alapjául. A disszertáció *Personnages tragiques et grotesques dans la littérature hongroise contemporaine* címmel még abban az évben megjelent a Rodopi (Amsterdam–Atlanta) kiadó gondozásában. Akkori mondandóm lényegét továbbra is aktuálisnak tartom, de a magyar kiadás számára bizonyos részeket átírtam. Ennek fontosabb okai: magyar közönségre gondolva, lényegesen alaposabb és szélesebb körű ismeretekre számíthattam, mint a francia nyelvű tanulmány esetében, így a magyar olvasó számára közismert vagy irreleváns adatokat kihagytam belőle. Ezenkívül pedig a közelmúlt évek jelentős változásai, az azok következtében végbement irodalomtörténeti átértékelések szükségessé tették főleg az általános jellegű fejezetek átfogalmazását.

Disszertációm magyar nyelvű átdolgozása új problémák elé állított, különösen a francia nyelvű szemiotikai terminológia „megmagyarítása” miatt. A munkámban alkalmazott greimasi terminusok és a számtalan idézet, amelyek a híres párizsi iskolához tartozó kutatóktól származnak, kreatív anyanyelvi kompetenciával rendelkező kutatót igényeltek, aki képes volt a francia szemiotikai szaknyelvet magyarul visszaadni. Angyalosi Gergely személyében olyan szakértőre leltem, aki kiváló ismerője mind a magyar irodalomnak, mind a francia irodalmi elméleteknek. Ő vállalta munkám magyarra fordítását, amely e tanulmány alapjául szolgált. A fent említett változások, aktualizálások miatt a végeredmény sok helyütt különbözik a francia eredetitől, ezekért a felelősség az enyém.

Munkám végleges feldolgozásában Nyerges Judit segített; szövegem tartalmára, stilisztikájára, tipográfiájára vonatkozó tanácsaiért ezúton is hálás köszönetemet fejezem ki.

Groningen, 2001 januárja

Jolanta Jastrzębska



## 1. Bevezetés

### 1.1. Előzetes megjegyzések

Az itt következő tanulmány kettős célkitűzést igyekszik megvalósítani: először azt a változást felvázolni, amely a hatvanas évek végén zajlott a magyar irodalomban, mely változás a tartalom és a forma (vagyis a narrativitás) szempontjából egyaránt érintette ezt az irodalmat. Másodsorban – és ez már munkám elméleti síkjára vonatkozik – elemzésem során kétféle módszert igyekszem egyesíteni: az irodalmi és az irodalomszociológiai; ezt a megközelítésmódot Pierre V. Zima munkájának (*Manuel de sociocritique*, 1985) hatására választottam.

Az irodalomszociológiai módszer, pontosabban Lucien Goldmann genetikus strukturalizmusának alkalmazása egyfajta állásfoglalást tételez fel az irodalomkutatást illetően. Nevezetesen arról a meggyőződésről van szó, hogy létezik kapcsolat az irodalom és a társadalom között; ez a kapcsolat néha (korántsem mindig) eléggé összetett módon mutatkozik meg, s a kutatók feladata az, hogy erről számot adjanak, felhasználva a goldmanni elmélet sajátos kategóriáit, mint amilyen a világlátás és a parciális tudat. Mivel az volt a meggyőződésem, hogy a genetikus strukturalizmus alkalmas arra, hogy kutatásom általános keretét szolgáljon, úgy véltem: a specifikusan irodalmi eljárások leírását egy másik, egzaktabb módszernek kell megalapoznia, s ezért folytattam a szemiotikához, konkrétan a Párizsi Iskola által képviselt jelelmélethez.

A konkrét, általam reprezentatívnak minősített művek vizsgálata ennek megfelelően a greimasi szemiotika segítségével történik.

Ezeknek az elemzéseknek az eredményeit a későbbiek során beillesztem a genetikus strukturalizmus keretei közé, hogy megmutassam a magyar irodalom fejlődését a hatvanas évektől kezdve a nyolcvanas évek közepéig.

Hipotézisként előrebocsátom, hogy a kortárs magyar irodalomban végbement változás abban áll, hogy a tragikus világlátást felváltotta az abszurd. Tanulmányomat tehát azoknak a műveknek szentelem, amelyekben vagy tragikus, vagy groteszk szereplőkkel találkozunk – amint azt a címben is jeleztem. A címben rejlő dichotómia – hiszen a tragikus és a groteszk látszólag élesen szembenáll egymással – bizonyos értelemben háttérbe szorul, mivel elsősorban a groteszk szereplőket választottam ki elemzés céljából. Olyan groteszk alakokat, akik – hasonlóképpen a tragikus hősökhöz – életüket vesztik, bár kudarcuk nélkülözi a nagyságot, amely a magasrendű értékek nevében történő választásnak köszönhető.

Másfelől viszont a cím által sugallt dichotómia kidomborodik a narrativitás elemzése során, amely szembeszökő változáson megy keresztül, mielőtt a tragikusból a groteszkbe lépünk át.

## 1.2. Módszertani problémák

Ha összefoglaló nevet akarnék adni e tanulmány módszerének, úgy „szövegszociológiának” nevezhetném a Zima által javasolt értelemben: „Ami a szövegszociológiát illeti [...], annak egyszerre empirikus és kritikai tudománnyá kell válnia, amely számot tud adni a textuális struktúrákról és azok szociális kontextusáról egyaránt.” (Zima 1985: 16).

A művészi alkotás szociális kontextusának megvilágítására Lucien Goldmann genetikus strukturalizmusát vettem igénybe. Módszerének bemutatása nem tartozik feladataim közé: eléggé ismertnek vélem. Mindössze arra szorítkozom, hogy összefoglaljam legfőbb szempontjait, és jelezzem azokat az indokokat, amelyek arra vezettek, hogy éppen ezt a módszert választottam.

### 1.2.1. Lucien Goldmann genetikus strukturalizmusa

Goldmann koncepciójának lényege az, hogy az irodalmi mű jelentő struktúra, amely egy bizonyos korszakban az adott társadalom mentális, szociális, politikai és gazdasági struktúráival összefüggésben fejlődik ki. A kutatónak az a feladata, hogy rámutasson a struktúrák közötti kapcsolatra. Goldmann arra helyezi a hangsúlyt, hogy a kollektív gondolkodás és az olyan individuális megnyilvánulások közötti összefüggés, mint amilyen az irodalmi, filozófiai stb. műalkotás, csupán a struktúrára, nem pedig a tartalomra irányuló kutatással hozható napvilágra (Goldmann 1964: 44).

Goldmann meggyőződése, hogy a „nagy” művek esetében lehetséges a strukturális homológia felfedezése (vö. Zima 1985: 38). Annak érdekében két, axiológiai jellegű terminusra tett javaslatot, amelyek segítségével lehetségessé válna a mentális és a szociális struktúrák összevetése; ezek a világlátás és a lehetséges (kollektív, parciális) tudat fogalmai.

Goldmann *A rejtőzködő Isten* (1955) című munkájában dolgozta ki és használta először a fenti fogalmakat. A janzenizmus szélsőséges változatát vizsgálva Goldmann tragikus világvíziót vélt abban felfedezni, amely – az ő véleménye szerint – Pascal *Gondolatok* című művében és Racine tragédiáiban is megnyilvánul. Habár *A rejtőzködő Isten* a janzenizmussal foglalkozó kutatók körében alapvető, sőt megsemmisítő kritikát váltott ki,<sup>1</sup> az irodalomszocio-

<sup>1</sup> Köszönetet mondok dr. J. A. G. Tans professzor úrnak, aki – védésem alkalmából – felhívta a figyelmemet arra, hogy a janzenizmus szakértői (ld. Tans 1959) elvetik Goldmann egyik fő tételét, mely szerint Barcos a szélsőséges, tragikus világvíziójú janzenizmus képviselője lett volna. Részletes és terjedelmes tanulmányában René Pommier (1989: 331–357) lépésről lépésre megcáfolja a Goldmann által a janzenizmusnak tulajdonított tragikus világvízió három alaptételét: viszonyát a világhoz, az Istenhez és az emberhez. Pommier azt is felrója Goldmann-nak, hogy tendenciózus módon idéz a Barcos által kiadott *Levelezéséből*, ami szerinte abból ered, hogy „Gold-

lógia területén Goldmann elméleti állásfoglalása igen termékenynek bizonyult, követői sikeresen használták a fenti fogalmakat. Én is felhasználom tehát ezeket, noha időről időre igyekszem rámutatni összetettségükre és néha ellentmondásosságukra is. Ezt három idézet segítségével illusztrálom, amelyek a fentebb említett terminusok definíciójaként foghatók fel.

Goldmann többször is leírja és kifejti a fő fogalmat, a „világlátást”; e definíciók egyike a következő: „A világlátás pontosan a törekvéseknek, érzelmeknek és eszméknek az az együttese, amely egyesíti egy csoport (a leggyakrabban egy osztály) tagjait, és szembeállítja őket más csoportokkal.” (Goldmann 1959: 26).

Goldmann kiemeli, hogy a világlátás: „[...] nem közvetlen, empirikus adottság, hanem éppen ellenkezőleg, fogalmi munkaeszköz, amely nélkülözhetetlen ahhoz, hogy megértsük az individuumok gondolkodásának közvetlen megnyilvánulásait.” (i. m. 24).

A világlátás és a kollektív tudat közötti kapcsolatot a következőképpen magyarázza: „[...] minden nagy irodalmi vagy művészi alkotás egy világlátás kifejezése. Ez utóbbi kollektív tudati jelenség, amely maximális fogalmi vagy érzéki tisztaságát a gondolkodó vagy a költő tudatában éri el.” (i. m. 28).

A világlátás fogalmának összetettsége abban érhető tetten, hogy e fogalom hármas tagolódású: egyaránt részét képezi a valóságnak, az irodalomnak (általában véve a művészetnek), ugyanakkor pedig elméleti, metairodalmi fogalomként is tételeződik.

A másik elméleti jellegű probléma az, hogy a világlátás és a kollektív (vagy parciális) tudat fogalmai nem választhatók le egymásról. Goldmann megfogalmazásai azt bizonyítják, hogy egymással helyettesíthető terminusokról van szó.<sup>2</sup>

Az utóbbi Goldmann-idézet egyértelművé teszi, hogy a világlátás csak nagy irodalmi művekben nyilvánul meg; ily módon e fogalom, amely „fogalmi eszközként” funkcionál, esztétikai érték-kritériummá válik. Goldmann egyébiránt további két kritériumot vezet be: „a koherenciát” és „a valóság magas fokú transzpozícióját”. Jómagam elfogadom a koherencia kritériumát, az-

---

mann sohasem interpretálta volna Barcost úgy, ahogy interpretálta, ha előzőleg nem olvasta volna Lukácsnak *A lélek és a formák* című művét. Mindenáron *A tragédia metafizikája* című esszé megfogalmazásait akarta viszontlátni Barcosnál.” (i. m. 347–348).

<sup>2</sup> Ugyanez érvényes Zima kritikus hangvételű és kitűnő összefoglalására: „Goldmann szerint a mű háttérében álló fogalmi rendszernek kettős funkciója van: egyrészt megszervezi a mű egységét, másrészt kifejezi egy társadalmi csoport világlátását, tudatát.” (Zima 1985: 38)

zal a megszorítással, hogy módosított értelemben alkalmazom, nevezetesen különbséget teszek a felszíni és a mélystruktúrák szintjén érzékelhető koherencia között (ez a megközelítésmód tisztán szemiotikai lesz). Az első esetben gyakran találkozunk majd az ellentétes jelenséggel, vagyis az inkoherenciával, amely különösen azokban az írásokban nyilvánul meg, amelyeket a valóság magas fokú transzpozíciója jellemez. A szemiotikai elemzés segítségével remélem bizonyítani, hogy az a koherencia, amelyet az izotópiák biztosítanak, a mélystruktúrákban fedezhető föl.

A szemiotikai módszer alkalmazása (Zima nyomdokain haladva), megítélésem szerint, megoldhatóvá teszi azokat a problémákat, amelyeket maga Goldmann sem tudott megoldani, mivel bizonyos értetlenség élt benne a nem-realista irodalom iránt, s ez vezette arra a szkeptikus megjegyzésre, amely saját módszerének alapját érinti. E módszer, tudjuk, abban áll, hogy a műalkotást egy csoporttudathoz kell rendelni: „A regényirodalom, talán éppúgy, mint a modern költői alkotás és a kortárs festészet, a kulturális alkotás autentikus formája, anélkül, hogy valamely konkrét társadalmi csoport – akár lehetséges – tudatához rendelhetnénk.” (Goldmann 1964: 44)

Annál meglepőbb ez a megállapítás, mivel Goldmann sokat foglalkozott az abszurd színházzal. Ezt tanúsítják azok az elemzései, amelyeket többek között Gombrowicz színpadi műveiről készített. Igaz, hogy Goldmann a lengyel drámaíró darabjainak (az *Yvonne*-nak és az *Esküvő*nek) a koherenciáját bizonygatta, továbbá azt a homológiát, amely a groteszk transzpozíció és a Közép-Európában zajló történelmi események között áll fenn. Gombrowicz értékrendjéről és nézőpontjáról adott interpretációja, annak ellenére, hogy kifejtése egysíkú, meggyőzőnek és megvilágító erejűnek tűnik (Goldmann 1970: 265–289).

A koherencia követelménye, valamint az a meggyőződés, hogy egy irodalmi mű valamely homogén fogalmi rendszerre redukálható, több vitát váltott ki (különösképpen Adorno kritikáját). Zima e problémáknak szenteli *Manuel de sociocritique* című könyvének nagy részét, s elemzése az irodalom-szociológia számos problémáját illetően tárgyilagos, kimerítő és pertinens. Talán nem szükséges összefoglalnom ezeket a fejtegetéseket; az olvasó figyelmébe ajánlom ezt a művet, amely gondolatébresztő elemzéseket tartalmaz.

Zimával ellentétben nem utasítom el a világlátás fogalmát; az első idézet szellemében használok ezt a terminust (Goldmann 1959: 29), ám szándékomban áll, hogy a greimasi módszer szerint rekonstruáljam a normáknak és az értékeknek ezt az együttesét.

Az ok, amiért ragaszkodom a „világlátás” fogalmához nem más, mint hogy lehetővé teszi számunkra, hogy megvilágítsuk a mentális és a szociális struktúrák között fennálló homológiákat (például a hagyományos realista irodalmat az uralkodó ideológia proskriptív jellegével magyarázom vö. az 1.3.-as fejezetet). Egyébként az a benyomásom, hogy Zima inkább a terminust veti el (amelyet időnként azért mégiscsak használ, ld. Zima 1985: 85, 128, 138, 220), semmint magát a fogalmat.

Az értékrendszer rekonstruálásakor Zima olyan szemiotikai fogalmakhoz folyamodik, mint amilyen a szociolektusoké és a taxinómiáké, s azokat egy társadalmi csoport tudatával kapcsolja össze. Ebben az értelemben sokkal többet foglalkozik a tartalommal, mint a homológiákkal. Mégis nagy érdeme, hogy a „textuális struktúra” elemzésébe – amin a szemiotikai értelemben vett diszkurzív struktúrát érti – beiktatja a narrativitást, kidomborítva így a mű tisztán irodalmi aspektusát.

Zima nyomdokain haladva, a kiválasztott művek szemiotikai elemzését végezem el, ám analíziseim nem csupán a diszkurzív összetevőt, valamint a taxinómiákat ölelik fel, hanem – amennyire ez lehetséges – a narratív komponst is.

Ugyancsak átveszem a parciális tudat fogalmát is, amelyet Goldmann a csoporttudat megjelölése céljából dolgozott ki. Annál is gyümölcsözőbbnek látszik ez a fogalom, mivel a magyar irodalom egy (a marxista értelemben vett) osztályok nélküli társadalomban jön létre és érvényesül. Ugyanakkor említenem kell, hogy Goldmann később lemondott a lehetséges tudatnak mint egy társadalmi osztályhoz rendelt tudatnak a fogalmáról. Arról is lemondott, hogy a munkásosztályban lássa a forradalmi tudat hordozóját (Goldmann 1964: 44).

Zima ezt az állásfoglalást „rendkívül jelentőségteljesnek” tekinti a goldmanni eszmerendszer fejlődése szempontjából; nem kevésbé az alany (a kritikai gondolkodás) és a tárgy (a társadalmi-történeti valóság) közötti részleges azonosság eszméjének elfogadását; Zima szerint Goldmann igen közel került a Frankfurti Iskola képviselőihez (a nem-azonosság és a negatív dialektika adornói elméletéhez), noha, marxista lévén, nem fogadta el szemléletmódjukat (vö. Zima 1977: 162–164).

A parciális tudat rekonstrukciójának elvégzésekor az adott korszak filozófiai és ideológiai írásaira támaszkodom, nem tévesztve szem elől az 1960 és 1980 között Magyarországon végbement gazdasági és politikai változásokat. Az a Malraux regényeiről szóló goldmanni elemzés, amely kimutatta a filozófiai áramlatok jelentőségét a művészi alkotásban, sokkal inkább inspirált, mint *A rejtőzködő Istenben* elért eredményei.

Sajnálatos, hogy Goldmann, aki marxistának tartotta magát és gyakran élt a társadalmi osztály fogalmával, sohasem foglalkozott a szocialistának mondott irodalommal. Érdekesnek látszik megvizsgálni, mennyiben alkalmas a módszere egy közép-európai irodalom sajátos jellegének feltárására.

### 1.2.2. A greimasi szemiotika

A goldmanni módszer (és általában véve az irodalomszociológia) elégtelensége tisztán irodalmi jelenségek elemzésekor (vö. Zima 1985: 9, 57, 61) ösztönzött arra, hogy a szemiotikai elemzéshez folyamodjak.

Az okok, amelyek – megítélésem szerint – igazolják a szemiotika bevonását egy strukturális szemléletű irodalomszociológiai kutatásba, a következők:

- a szemiotika mint az értelem szerkezetének elemzése az irodalmi mű struktúrájával foglalkozik, annak elvont modelljét rekonstruálja; az elemzés hangsúlya a struktúrára esik;

- a normák és az értékek fogalma mindkét módszerhez hozzátartozik, noha megítélésem szerint a szemiotika egzaktabb eszközöket szolgáltat elkülönítéshöz és leírásukhoz;

- a „valóság”<sup>3</sup> (főként a „természeti világ” és a „kulturális emlékezet” fogalmairól van szó a szemiotikában) ugyancsak lényeges fogalom a genetikus strukturalizmusban és a szemiotikában egyaránt (ld. az idevonatkozó szócikkeket Greimas és Courtés *Dictionnaire raisonné*-jában).

Noha bizonyos megfogalmazások azt sugallják, hogy a greimasi módszer eloldani kívánja a szöveg és a „külső referens” közötti lehetséges kapcsolatokat (Entrevernes 1984: 8), jól látható másfelől, hogy a szemiotikusok érdeklődést mutatnak az imaginárius valóság és a „természeti” valóság közötti összefüggések iránt.

Mivel a szemiotikán belül többféle áramlat létezik, választásra kényszerültem. Valamennyi elemzésem a greimasi szemiotikán alapul, amely Párizsi Iskola néven ismert.

A greimasi módszer a hatvanas évek végén alakult ki, és a *Strukturális szemantika* megjelenése (1966) óta több változáson is átesett; lényegében folyamatos átalakulásban van. A módszer sikere azoknak a konkrét elemzéseknek a számán mérhető le, amelyeket Greimas tanítványai publikáltak (ld. a Greimas hatvanadik születésnapja alkalmából készített emlékkönyvet, szerk. H. Parret–H.-G. Ruprecht 1985), valamint az oktatási célokra szánt kézikönyvet (Entrevernes 1984).

---

<sup>3</sup> Tisztában vagyok azzal, hogy ez a fogalom a szemiotikában meglehetősen vitatható, lásd ezzel kapcsolatos megjegyzéseimet a 2.3. fejezet végén, valamint a „Konklúziót”.



Greimas az évek során a műveit ért különféle reakciók hatására szükségesnek látta bizonyos fogalmak újradefiniálását vagy pontosabbá tételét, mint arról szemiotikai tanulmányai (Greimas 1983), valamint a *Dictionnaire raisonné* második kötete tanúskodik (Greimas–Courtés 1987).

A módszer ilyesfajta fejlődése nem mindig előnyös az olyan konkrét kutatás szempontjából, mint amilyen például az enyém. A megközelítésmódok sokfélesége, és különösen a változó terminológia igen gyakran okozott problémát s arra kényszerített, hogy válasszak a többféle interpretációt implikáló definíciók közül.

Tanulmányom világosabbá tétele érdekében szükségesnek látom jelezni a referencia-háttérrel, vagyis azokat a műveket, amelyekből az általam használt fogalmakat merítettem. Mindenekelőtt Greimas következő műveire utalok:

Greimas, Algirdas Julien–Courtés, Joseph 1979: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.

Greimas, Algirdas Julien–Courtés, Joseph 1986: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Paris: Hachette.

Greimas, Algirdas Julien 1983: *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.

Greimas, Algirdas Julien 1976: *Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris: Seuil.

Ez utóbbi munka, lévén magától a mestertől származó részletes és példaszzerű elemzés, fontos sugallat-forrás volt számomra. Továbbá két példaadó elemzésre is utalok, amelyek az említett didaktikus célzatú munkában találhatók (Entrevernes 1984). Más forrásokról a bibliográfiában teszek említést.

A greimasi módszer alkalmazása egy olyan problémával szembesített, amelyre a kezdet kezdetén ki akarok térni. A módszer egzaktságának ugyanis majdnem félelmetes terjedelemlnövekedés a következménye; amint azt Kibédi Varga megfigyelte (1986c: 109): „[...] megfigyelhető a narratív szemiotika jelentőségének növekedése – számtalan konkrét elemzésre hivatkozhatnánk itt példaképpen – ám már a kiinduláskor felvetődik a méretek problémája, amelyet a szemiotikusok igazából nem oldottak meg”.

Greimas egy megjegyzése arra utal, hogy tudatában volt ennek a problémának: „[...] az a módszertani eszköztár, amellyel a diszkurzív szemiotika jelen pillanatban rendelkezik, nem felel meg – vagy inkább: még nem felel meg – azoknak a követelményeknek, amelyeket összetett irodalmi szövegek elemzése támaszt vele szemben.” (Greimas 1976: 9)

Noha több szerző is szembenézett ugyanezzel a problémával, megoldaniuk csak részben sikerült. A legtöbb elemzés (még Greimas „didaktikus” elemzései is, mint amilyen a *Description et narrativité à propos de «La ficelle» de*

Maupassant, vagy *La soupe au pistou ou la construction d'un objet de valeur*, Greimas 1983: 135–169) csupán a módszer bizonyos részeit használja fel.

A legtöbb esetben az történik, hogy a kutatók megfogalmaznak egy, az irodalmi mű szempontjából lényeginek tekintett problémát, és kísérletet tesznek a megoldására azoknak a fogalmaknak a segítségével, amelyeket a szemiotika e célból fejlesztett ki. Az a módszer, amely önmagát grammatikának tartja, bizonyos értelemben lehetővé teszi és igazolja ezt az eljárást. Az elért eredmények bizonyították a módszer revelatív értékét, gondolunk itt Zima elemzéseire, amelyeket Camus-nek és Robbe-Grillet-nek szentelt, továbbá Elisabeth Korthals Altes egyik tanulmányára: *Normák és értékek az elbeszélésben* (1986).

Én is hasonlóan fogok eljárni, vagyis minden konkrét elemzésem a módszer egy bizonyos részére támaszkodik majd, nevezetesen arra a részére, amelyet megfelelőnek vélek az elemzett írás sajátos jellegének kiemelésére.

Az egyik elemzett mű sajátos karaktere arra indított, hogy kilépjek a szigorú értelemben vett szemiotikai keretek közül. Esterházy regényének elemzésekor egy rokon diszciplínához folyamodtam: a retorikához; érintettem továbbá az intertextuális összefüggések problémakörét is. Ám minden esetben megmaradtam a szemiotika mint átfogó struktúra keretei között.

### 1.2.3. A szemiotika és a retorika

A szemiotika és a retorika közötti kapcsolat kérdése ingoványos talaj a szemiotikusok és a retorikusok számára egyaránt. A szemiotikai elméletnek, amely mindenekelőtt egyfajta grammatikának tartja magát, jóformán meghatározásából adódóan le kell mondania a retorikai vagy stilisztikai kutatásról. Greimas és Courtés szótárának azon szócikkei, melyeket a szerzők a retorikának és a stilisztikának szenteltek, mély érdeklődésről tanúskodnak ezen diszciplínák iránt.

A gyakorlat azt mutatja, hogy a szemiotikusok sűrűn élnek retorikai terminusokkal; a Maupassant-novella greimasi elemzése bizonyítja, hogy lehetetlen nélkülözni az eltérő keretek között kifejlesztett fogalmi eszközöket.

A két diszciplína kapcsolatáról adott elemzésében Kibédi Varga (1986c) e problémát a „hegemonia vagy komplementaritás” közötti választás lehetőségeként mutatta be (*i. m.* 110). Összevetvén a kutatás definícióit, a kutatási területek meghatározását, valamint az elérni kívánt célokat, a két diszciplína komplementaritása mellett voksolt: „Egy koordinációs kapcsolat optimális esetben átalakulhat komplementaritás-kapcsolattá: a jelek elemzése párhuzamosan folyhatik a szemiotika és a retorika szintjén, ha definícióinkban fenntartjuk a szemiotika számára a jelek taxinómikus leírásához, valamint sze-

mantikai nyitottságukhoz, interpretálhatóságukhoz szükséges műveleteket, a retorika számára pedig a jelek adott együttesének effektív interpretációját egy előzetesen posztulált intencionalitásból kiindulva.” (i. m. 111)

Ezt a nézőpontot látom a legkonstruktívabbnak és a legeredményesebbnek, s ezt teszem a magamévá az elemzés során. Ugyan a szemiotikai módszert választottam tanulmányom átfogó keretéül, ám időnként habozás nélkül használtam hagyományosan stilisztikainak minősülő fogalmakat, egyetértve ebben Coquet-val: „Megállapíthatjuk, hogy manapság a stilisztikát alig-alig üzik önálló diszciplínaként – legalábbis Franciaországban nem. Kétségtávol kíváncsi lenné, mint ahogyan azt Greimas több ízben is sugallta) integrálása a szemiotikába, mely esetben a stilisztika elnevezés a szövegmanifesztáció síkjának elemzését jelölné.” (Coquet, 1982: 131)

Elemzésem e választás következményeképp a szemiotikától a retorika felé tart, a Kibédi Varga által meghatározott értelemben (i. m. 1986c: 110): „A szemiotika mint a jelek interpretációjának tudománya a címzett */destinataire/* oldalán helyezkedne el, míg a retorika foglalkoznék mindazzal, amit a jelek előállítójának, vagyis a kibocsátónak */destinateur/* tudnia kell.”

Egyetértésben az idézett szerző véleményével, miszerint „mesterséges dichotómiáról” van szó, magam a címzett, a „dekódoló” nézőpontjával azonosultam, mivel megítélésem szerint Hajnóczy és Esterházy művei mindenekelőtt olyan magyarázó elemzésre szorulnak, amely a címzettnek segítségére van abban, hogy megértse egy, az általa megszokottól teljesen eltérően kódozott diskurzust. Az elemzés által elért eredményeket felfoghatjuk úgy is, mint egy *in statu nascendi* mozgalom: a posztmodernizmus retorikáját.

#### 1.2.4. Az intertextuális összefüggések

Az intertextualitás fogalma, mely már a Greimas–Courtés-szótár első kötetében is feltűnik (1979: 1994), még nagyobb jelentőségre tesz szert a második kötetben (1986: 119–122). Érthető a szemiotikusok érdeklődése e terminus iránt, amelyre M. Bahtyin tett javaslatot és J. Kristeva vett elő ismét (1969: 146), hiszen az intertextualitás bizonyos szövegekben főszerepet játszhat az értelem szerveződésében, s megnyilvánul felületi szinten (például alakzatként) éppúgy, mint mélyebb síkon.

Pontosan ez a helyzet a *Termelési-regényben*, azon művek egyikében, amelyekkel részletesen is foglalkozom. Meglepő, mennyire érvényes erre a regényre André Malraux (a *Dictionnaire* által idézett) megállapítása: „[...] a műalkotás nem a művész víziójából, hanem más művekből kiindulva jön létre [...]” (Greimas–Courtés, 1979: 194).

Figyelembe véve „az intertextus adekvát kutatásának” posztulátumait, az intertextualitást mint az */interoceptivitás/* vs. */exteroceptivitás/* oppozíció alkotóelemét veszem szemügyre. Ezen az általános kereten belül folytatom a kutatást Gérard Genette (a narratológia egyik képviselője) tanulmányából kiindulva, aki azért vette át az intertextualitás fogalmát, hogy egész „terminológiai paradigmává” fejlessze (Genette 1982: 12), több előző dolgozat, köztük egy saját munkája felhasználásával (Genette, 1979). Meghatározása szerint az intertextualitás „mindaz, ami nyilvánvaló vagy rejtett módon kapcsolatba hozza a szöveget egy másik szöveggel” (uo. 7). Két műszót vezetett be: az egyiket, a hipertextust az „új” szöveg, a másikat, a hipotextust az utalási pont megjelölésére. Különösképpen ez a két terminus bizonyult hasznosnak, s ezért alkalmazásuk meglehetősen gyakori. Jelen tanulmány keretei túl szűkösek ahhoz, hogy kritikailag áttekinthessük az idevonatkozó óriási szakirodalmat, így Genette modelljének felhasználása közben teszek majd néhány kritikai megjegyzést, ahol ez szükségesnek látszik. Egyidejűleg megkíséreltem Genette terminológiájára alkalmazni a szétkapcsolás [*débrayage*] és a hozzákapcsolás [*embrayage*] fogalmait a Greimas kidolgozta értelemben.

A számomra fogalmi háttérül szolgáló Genette-i sémát maga a szerző is ideiglenesnek tekintette: 1981. október 13-án látta a dolgokat eléggé világosnak ahhoz, hogy kigondoljon egy modellt, melynek érvényességét a későbbi kutatásoknak kell bizonyítaniuk (Genette 1982: 8). Genette öt transztextuális összefüggéstípust különböztetett meg:

1. az intertextualitás – egy szöveg effektív jelenléte a másik szövegben idézet, plágium vagy célzás formájában (idézőjelben, pontos utalással vagy anélkül);

2. a paratextualitás – a műre vonatkozó mindenféle kommentár magán a művön belül mint cím, alcím, fejezetcím, előszó, utószó, bevezető, széljegyzetek, jelmondatok, illusztrációk és más típusú (autográf vagy allográf), vagyis a szerzőtől vagy mástól származó járulékos jelzések;

3. a metatextualitás – az olyan kommentár, amely összeköti a szöveget egy másik szöveggel, amelyről szól, anélkül, hogy feltétlenül idézné azt (utalásosság);

4. a hipertextualitás – a B szöveg (hipertextus) és egy előbbi A szöveg (hipotextus) kapcsolata;

5. az architextualitás – a szöveg műfaji státuszára vonatkozó felvilágosítások (melyeket néha műfajmegnevezés formájában nyomtatnak ki a könyvben, például: „regény”; ld. Genette 1982: 8–12).

Genette aprólékos és első látásra kimerítő megközelítése bizonyos buktatókat rejt magában, melyeknek a kutatók rövidesen tudatára ébredtek, noha sűrűn idézték ezt a művet, és sokan fejezték ki nagyrabecsülésüket (Hutcheon

1985; Głowiński 1986). Legtöbbször lemondtak arról, hogy a sémát a maga totalitásában alkalmazzák, s csupán néhány terminust használtak fel belőle. Egy lengyel kutató, Michał Głowiński (lengyelül) a mű rendkívül elmélyült bírálatát adta (1986). Az intertextuális kutatások összefoglaló képét nyújtó cikkében (szerintem) meggyőzően mutatta ki, hogy Genette sémája igencsak szokatlan. Głowiński javaslata szerint vagy ki kell iktatni a paratextualitást az intertextualitás problematikájából, vagy az ötödik pont (az architextualitás) alá kell sorolni. Fő ellenvetése azonban az intertextuális összefüggések két kategóriájára: az intertextualitásra és a hipertextualitásra való felosztása ellen irányult. Głowiński megkérdőjelezte Genette kritériumát, mely szerint a két összefüggéstípus különbsége azon alapszik, hogy az olvasó felismer hipotextus(oka)t vagy sem, s hogy ez a kritérium csupán az intertextualitás esetében elengedhetetlen.

További ellenvetéseket is felsorolhatnánk; például nem egészen világos, mi a különbség az intertextualitáson belül megnevezett „allúzió”, illetve a metatextualitáshoz sorolt „alluzivitás” között. Ez utóbbinak a definíciója sem egyértelmű amiatt a megjegyzés miatt, mely szerint a két szöveget egyesítő kommentárnak „nem szükségszerűen kell idéznie” a hipotextust. Amennyiben ugyanis az idézés lehetőségét nyitva hagyjuk, úgy az idézet egyaránt képezheti az intertextualitás és a metatextualitás részét. Genette tudatában volt a lehetséges ellenvetéseknek, ezért bizonyos megszorításokkal élt: „[...] a transztextualitás öt típusát nem olyan, egymástól elszigetelt osztályok gyanánt kell felfognunk, amelyek nem kommunikálnak egymással és nincsenek kölcsönös átfedéseik.” (Genette 1982: 14)

Głowiński javaslatát követve Genette modelljét „leegyszerűsített” formában, három pontra redukálva alkalmazom:

- 1) intertextualitás (beleértve a hipertextualitást)
- 2) metatextualitás
- 3) architextualitás (beleértve a paratextualitást).

### 1.3. A magyar irodalom fejlődése

Az alább következő vázlat szükségképpen nagyon sematikus; csupán bevezetőül szolgál a választott művek elemzéséhez.

A korszak, amely foglalkoztat, mintegy két évtizedet ölel fel a hatvanas évek elejétől a nyolcvanas évek kezdetéig. Arra törekszem, hogy bemutassam ezen időszak uralkodó áramlatait, és különösképpen, hogy kiemeljem azokat a műveket, amelyekben bekövetkezett a parciális tudat megváltozása. A parciális tudat az írónak tulajdonítható, hiszen ő eleve a magasabb fokú tudatossággal rendelkező csoportnak a képviselője. A goldmanni koncepció szerint egy

kiváltságos csoport tudatáról van szó (Goldmann 1977: 23), „amely az emberek közötti kapcsolatok globális megszervezésére orientált” (i. m. 29). Ez a változás következményekkel járt a tartalom, majd később a narratív technika vonatkozásában egyaránt.

Jóllehet elemzésem a magyar irodalomtörténet-írás és irodalomkritika idevonatkozó művein alapszik (Szabolcsi, 1973; Pomogáts 1978, 1982; Béládi 1981, 1983; Balassa 1985, 1987; Kulcsár Szabó 1987<sup>4</sup>, 1993), nézőpontom, valamint bizonyos művek értékelése e munkákétól több ízben is eltérő lesz. Utólag mondhatom, hogy Kulcsár Szabó csak 1993-ban, tehát négy évvel francia nyelvű munkám publikálása után megjelent műve (*A magyar irodalom története. 1945–1991*) értékítéleteiben áll legközelebb hozzám.

Általánosságban elmondható, hogy a hatvanas években a legtöbb magyar regény közvetlenül tükrözi (és írja le) a magyar társadalom problémáit. Módosítva Goldmann megfogalmazását, meg kell állapítanunk, hogy ezt a regényirodalmat „a valóság transzponálásának alacsony szintje” jellemzi.

Ezzel egyidejűleg – a hatvanas, de különösképpen a hetvenes években – a magyar prózairodalom olyan művekkel gazdagodik, amelyek már ettől eltérő, sőt ellentétes tendenciát mutatnak. Olyan művekről van szó, melyeknek a tartalma és az elbeszélismódja az adorni értelemben vett nem-azonosság álláspontjáról tanúskodik. Mindenekelőtt olyan írókra gondolok itt, mint Ottlik Géza (1912–1990), Mátyás Iván (1918–1995), Mészöly Miklós (1921) és Konrád György (1933). A prózának ezt a másik irányzatát az egyértelmű és megragadható valóság fogalmának elutasítása jellemzi, amely a problematikus, individualista és ambivalens hős felléptetésében nyilvánul meg. Ennek következményeképpen a narrativitás egyre problematikusabbá válik, többé nincs szó lineáris elbeszéléstről és a narráció – különösképpen a hetvenes évek végére – vita tárgyává válik magán az elbeszélésen belül.

Ebből az áramlatból születik a „posztmodernnek” mondott próza.

### 1.3.1. Az ideológiai alapú realista irányzat

A „realizmus” műszót a Zima által megadott értelemben használom (1985: 88): „[...] úgy vélem, lehetséges megtalálni a »realizmusok« közös nevezőjét: tudniillik azt az eszmét (vagy előítéletet), hogy a realista irodalom segítségünkre lehet a valóság jobb megértésében, vagyis kognitív (elméleti, tudományos, kritikai vagy didaktikus) értékkel rendelkezik.”

Mindazonáltal meg kell jegyeznem, hogy a magyar irodalomkritikában eme általános jellegzetességen kívül gyakran találkozunk specifikus megállapításokkal, amelyek az írásmódra, témaválasztásra stb. vonatkoznak. A tovább-

<sup>4</sup> Ez a kötet 1977 és 1983 között megjelent cikkeket tartalmaz.

biakban igyekszem kimutatni a kapcsolatot az írással szemben támasztott követelmények és az uralkodó ideológia között. (Az ideológia szemiotikai meghatározását illetően ld. az 1.3.1. fejezetet.)

Az uralkodó tendencia példaként négy regényre hivatkozom, amelyeket a hatvanas évek eleje irodalmi termésének reprezentatív alkotásaiként tarthattunk számon (a magyar kritika több megállapítása is alátámasztja választásomat, ld. például Agárdi 1979: 26–27, 31; Pomogáts 1974, 1978; Béládi 1983: 240, 248; Kulcsár Szabó 1987: 252). Ahhoz, hogy az olvasó megérthesse az itt következő elemzést, valamint azokat a bíráló megjegyzéseket, amelyeket ezekre a regényekre teszek, szükségesnek tartom tartalmuk rövid összefoglalását, amit a későbbiekben fogok megtenni. A következő felsorolás kronológiai alapon történik, a zárójelbe tett számok a szóban forgó regényt jelölik; ezekre majd a szemiotikai elemzés során lesz szükségem.

- (1) Sarkadi Imre: *A gyáva* (megjelent 1961-ben);
- (2) Fejes Endre: *Rozsdatemető* (megjelent 1962-ben, franciául 1966-ban);<sup>5</sup>
- (3) Sánta Ferenc: *Húsz óra* (megjelent 1964-ben);
- (4) Somogyi Tóth Sándor: *Próféta voltál, szívem* (megjelent 1964-ben).

Érdekes megfigyelni, hogy milyen lelkesedéssel fogadta a magyar kritika ezeket a műveket megjelenésük időpontjában, sőt még jó tíz évvel később is (Béládi 1983: 233), ami érthető, ha összevetjük ezeket a korábbi évek irodalmi termésével. Béládi Miklós például szenzációs eseményként értékelte a *Húsz óra* és a *Rozsdatemető* megjelenését (Agárdi 1979: 25–26). Pomogáts (1974: 3) Sántát, Galgóczit és Fejest néhány más szerzővel együtt az „újítók nemzedékének” nevezte.<sup>6</sup> Ugyanezt a vélekedését négy év múltán is fenntartotta (Pomogáts 1978: 32), a *gyávát* mint lelki és etikai problémák kifejezésére különösen alkalmas epikai formát méltatva. A legárnyaltabb ítéletet Kulcsár Szabó (1993: 88–89) fogalmazta meg, de csak 1993-ban.

A kritika elsősorban az írók bátorságát méltányolta, azt, hogy a szocialista társadalom új problémáit igyekeztek feltárni, és különösen dicsérte azt az optimista szemléletet, mely szerint ezek a problémák megoldhatók. Éppen ebben rejlik a goldmanni homológia, tudniillik a hivatalos marxista–leninista ideológ-

<sup>5</sup> Felhívom az olvasó figyelmét Jacques Leenhardt és Józsa Péter összehasonlító elemzésére: *Lire la lecture* (Leenhardt–Józsa 1983), amelyben a kutatók két regény francia, illetve magyar fogadtatását vizsgálták meg: Fejes, valamint Georges Perec regényéről, a *Les Choses*-ről van szó. Tanulmányuk célkitűzése az, hogy az olvasást társadalmi-ideológiai jelenségeként vizsgálják. (Vö. még Zima 1985: 217–218)

<sup>6</sup> Egy másik kritikus, Gáll István (1980: 50; 1981: 348) ugyanezen a véleményen volt: „A hatvanas évek elismert regényei mind formai újítások voltak: Fejes Endre, Cseres Tibor, Somogyi Tóth Sándor, Szabó Magda művei.”

gia, azon belül pedig a marxista kritika eleve optimista jellegű, hiszen a marxizmus abból indul ki, hogy a történelem az emberek által formálható. A *Rozsdatemetőt* azért fogadták el nehezebben a kritikusok, mivel a regény a munkásosztály öntudatának alakulását lassú és sikertelen folyamatként írta le. Egyes kritikusok inadekvátnak és hamisnak minősítették az ilyenfajta valóságábrázolást.

A hatvanas évek elejének irodalomkritikájáról szólván Kulcsár Szabó – véleményem szerint joggal – megállapítja, hogy a fent említett művek sikere (mely művek legtöbbjét megfilmesítették) alakította a társadalom és a kritika irodalmi ízlését. A szóban forgó irodalmi kód, amelyet a valóság közvetlen transzpozíciójaként lehetne meghatározni, feltételezte a „dekódolásnak” azt a módját, amelyet Kulcsár Szabó „denotatív olvasatnak” nevez (Kulcsár Szabó 1987: 257).<sup>7</sup>

A hatvanas évek elején az irodalom és a kritika jól megérti egymást. Az irodalmi alkotások megfelelnek a kritika követelményeinek. Bizonyos kritikusok számára továbbra is érvényes követelmény volt a realizmus (mint például a Móricz Zsigmond és Németh László által képviselt legjobb magyar irodalmi hagyományok folytatása); néhány évvel később Béládi Miklós nagyra értékelte azt a tényt, hogy az irodalom „közügyekről beszél közvetlen módon” (Agárdi 1979: 26).

Abban az időben Lukács tipikus-elméletének meglehetősen dogmatikus interpretációja nem szolgált már érvként. De még mindig hallani a „pozitív kritika” igényét, amely a szocialista rendszer elfogadásán, a jövőben való bizakodáson, a szűk értelemben vett ideológiai elkötelezettségen, a „szocializmus” fogalmának hangsúlyozásán alapul (vö. Agárdi 1979: 18–19). Az ideológiára való hivatkozás a disszidens írók támadásakor érvényesült leginkább. Lukácsnak az ötvenes években tett megjegyzései<sup>8</sup> a szocialista realizmusról jó alapnak bizonyultak egy előíró jellegű „elmélet” kialakításához. A lukácsi gondolkodásnak ezt a részét a nyugati országokban erős fenntartásokkal fogadták, noha a „tipikus” elméletét mint az irodalomszociológia egyik vonula-

<sup>7</sup> Ugyanebben az 1980-ban írott cikkében a kritikus összefoglalót adott egy televíziós vitáról, amely világosan mutatta, hogy a recepció a korábbi években kialakított és elfogadott normák szerint működik: „A maga területén magasan képzett gazdasági szakember azt vetette jelenkori irodalmunk szemére, hogy megkerüli a társadalom valóságos problémáit, mondván: hol vannak már azok az idők, amikor olyan művek rázták meg a (nem is csak irodalmi) közvéleményt, mint a »Rozsdatemető« vagy a »Húsz óra«.” (Kulcsár Szabó 1987: 251)

<sup>8</sup> Vö. például Lukács kötetét (1970: 539).



tát a jelek szerint néha még komolyan veszik (vö. Zima kritikus áttekintését 1986: 34–36, 84–85).

Lukács szerepe az ötvenes évek magyar szellemi életében igencsak vitatható volt, elsősorban a realizmus mibenlétéről adott kétértelmű meghatározásai miatt. Sándor Iván egyik munkájában – amely 1988-ban jelent meg – mélyrehatóan elemzi Lukács, a szocialista realizmus teoretikusa tevékenységének évekig tartó negatív kihatásait a magyar kultúra egészére (Sándor 1988: 171–175).

Lucien Goldmann, aki többször is hangsúlyozta, milyen nagy hatást gyakorolt rá Lukács (különösen hegeliánus korszakában, lásd Goldmann előszavát *A regény elméletéhez*), a magyar filozófust az irodalomszociológia megújítójának tekintette: „[...] Lukács volt az első, aki teljes fordulatot hajtott végre az irodalomszociológia tanulmányozásában; ugyanis az egész korábbi irodalomszociológia, sőt a mai irodalomszociológia jelentékeny része is a mű és a kollektív tudat közötti *tartalmi* összefüggések kutatására összpontosít. Az ilyen jellegű munkák eredményeit könnyű volt előre látni (és a valóság mindig megerősítette ezt az előrelátást). Mivel a művet a társadalmi valóság egyszerű visszatükrözéseként fogják fel, annál hatékonyabbnak bizonyulnak, minél kevésbé kreatív műalkotásokat vizsgálnak, vagyis olyanokat, amelyek a valóságot minimális transzpozícióval ábrázolják; ráadásul még a legkedvezőbb esetben is felparcellázzák a mű tartalmát, hangsúlyozva és megvilágítva azt, ami a valóság közvetlen reprodukciója, és félretéve mindazt, ami az imaginárius alkotóerő számlájára írható.” (Goldmann 1977: 29)

Ha átolvassuk a magyar irodalomról szóló cikkeket és tanulmányokat a jelzett periódusban, mindazonáltal az a benyomásunk támad, hogy a kritikusok és a kutatók legtöbbje a lukácsi elméletben pontosan az ellenkezőjét ragadta meg annak, amit Goldmann e teória legfőbb erényének tartott. Ebben az értelemben véve a marxistának mondott kritika, noha nem ezt állította magáról, egyfajta „sociology through literature” volt (vö. ugyancsak Zima 1986: 84–85).

A kritika érdeklődése hosszú időn át a társadalom képeként felfogott irodalomra irányult; jó példa erre egy rádióvita címe: *Társadalmi valóságunk képe mai prózáinkban* (Jelenkor 1977: 7–8). Ugyanez érvényes Béládi tanulmányára is (1983: 233–266), amelyet *A regény útjai* címmel először 1975-ben publikált, s amelyben az volt a célja, hogy az irodalom és az élet, a mű és a valóság viszonyát vizsgálja (uo. 234). Az egész tanulmány kulcsszava a „valóságábrázolás”, míg az általános konklúzió a következőképpen hangzik: „A valóság követelése a hetvenes években a korábbi esztendőkben tapasztaltak-

hoz képest semmivel sem csökkent, és a valóságábrázolás követelménye mit sem veszített időszerűségéből.” (i. m. 264)

Szabolcsi Miklós volt azon első kritikusok egyike, akik mélyreható szintézist követeltek, leginkább a Németh Lászlóhoz köthető realista hagyományra helyezve a hangsúlyt; Szabolcsit láthatóan csalódással töltötték el azoknak az íróknak a művei (vagy éppenséggel e művek hiánya), akiknek a pályakezdése ambiciózusabb folytatás ígérte hordozta magában.

„[...] túl sok az olyan jelentős, érett író, aki egy-egy erőfeszítés után, egy-egy nagyobb, izgalmas mű után gyengébb műveket bocsát közre, s hamar ki-fu-l-lad. Ez is természetes velejárója lehet egy-egy irodalom folyamatának [...]: mégis, izgatottan és aggódva várunk, és újabb bizonyítékokat keresünk arra, hogy Cseres Tibor a *Hideg napok*, Fejes Endre a *Rozsdatemető* után meg tudja-e ismételni vagy felül tudja-e múlni eddigi teljesítményét.” (Szabolcsi 1973: 321)

A realista szemléletmód átvétele és az ideológiai elkötelezettség olyan irodalmi alkotásokat eredményezett, amelyek kétségkívül valamilyen minőséget képviseltek, ám a narrativitás szemszögéből nézve egyoldalúak és tradicionálisak voltak. Ahogy Kulcsár Szabó jegyezte meg egy 1980-as cikkében – tökéletesen egyetérték ezzel a megjegyzéssel – ez a fajta irodalom zsurnalisztikai feladatokat látott el, midőn háromféle nézőpontból vizsgálta meg a valóságot: a hatalom, az erkölcs és a társadalom szemszögéből. Ez az irodalom nagyon kevés gondot fordított az esztétikára, a műalkotásnak mint olyannak a funkciójára, és ugyanez érvényesült a kritikában is (Kulcsár Szabó 1987: 253).

Kulcsár Szabó különösen az irodalomról és a narratív formákról való gondolkodás hiányát rója fel,<sup>9</sup> amit a szemiotika terminológiájával élve az *izotópia hiányának* nevezhetünk: /interoceptivitás/ vs. /exteroceptivitás/.

<sup>9</sup> A kritikus megjegyzi, hogy az önreflexivitás nem teljesen ismeretlen jelenség a magyar irodalomban és példaként Szentkuthy Miklós (1908–1988) *Prae* című regényét hozza fel. Ez az 1934-ben megjelent regény kifejezetten az írásról szól, hatása azonban egyáltalán nem volt. Szentkuthy fogadtatása jelentősegteljes: a párizsi avangárd folyóirat, a *Magyar Műhely* negyven évvel a regény megjelenése után különszámot szentelt neki (Magyar Műhely, 1974, 45–46. sz.). A magyarországi irodalomkritika ízlésének meg kellett változnia ahhoz, hogy ezt a jelenséget, amelyet a műveiben jelen lévő erudíció és a narratív formák változatossága tesz egyedülállónak, kellőképpen értékelni tudja. El kellett jönnie a nyolcvanadik születésnapjának, hogy több irodalmi lap is különszámot szenteljen neki. Érdekes egybeesés, hogy Esterházy Péter, az általam különös figyelemben részesített írók egyike megemlíti Szentkuthy nevét, ironikusan utalva fogadtatásának körülményeire (Esterházy 1979: 274).

A társadalmi valóságra vonatkoztatottság olyannyira nyilvánvaló a fentebb említett művekben, hogy a goldmanni módszernek, amelynek célja a strukturális homológiák feltárása, nem lenne valóságos tétje. Egészen egyszerűen megállapítható, hogy az irodalom számot ad a szocialista magyar társadalom erkölcsi és gazdasági problémáiról.

Mégis megpróbálok magyarázatot találni erre a tényállásra, erre a közvetlen elköteleződésre az uralkodó ideológia iránt, amely a szocialista és realista irodalom alapja. Ily módon következetesebben alkalmazom a goldmanni módszert, mint maga Goldmann, akinek az volt a véleménye, hogy a homológiák keresése csupán a „nagy művek” esetében lehetséges.

Ehhez mindenekelőtt az ideológia fogalmát kell pontosabban meghatároznom.<sup>10</sup>

Kiindulópontként Leszek Kołakowski meghatározását idézem, mégpedig azért, mert kifejezetten a marxista-leninista ideológiával foglalkozott. Ezen felül el kell ismernem, hogy az az elemzés, amelyet Kołakowski adott az olyan fogalmakról, mint az ideológia (vs. elmélet), a mítosz és a kollektív tudat, kutatásom során mindvégig fontos inspirációs forrás volt számomra. Kołakowski szempontjainak átvételét az is indokolja, hogy több hasonlóságot állapíthatunk meg gondolkodásmódja és Zimáé között (vessük össze például megjegyzéseiket az ideológia és az elmélet viszonyáról; Kołakowski 1968: 24–40 és Zima 1985: 124, 131).

„Az ideológia fogalmán azoknak a véleményeknek az összességét értjük, amelyek segítségével egy társadalmi csoport (pl. egy osztály, de nem csupán az) elrendezi mindazokat az értékeket, amelyek e csoport mitizált érdekeit is megjelenítik, ugyanakkor pedig tükrözik tevékenységét. [...] Más szóval: az ideológia társadalmi funkciója abban rejlik, hogy megteremti a hitet azokban az értékekben, amelyekre egy csoportnak a hatékony cselekvés érdekében szüksége van. Éppen ezért az ideológia nem ’tisztá’ elmélet, nem is lehet az, hiszen pusztán a valóság megismerése senkit sem ösztönöz cselekvésre.” (Kołakowski 1968: 24)<sup>11</sup>

Odébb Kołakowski a következő megjegyzést teszi: „A morális és politikai ítéletek kinyilvánítása (ami az életben feltétlenül szükséges tevékenység) az

<sup>10</sup> A szövegek és az ideológia viszonyát tárgyaló szakirodalom olyan óriási terjedelmű, hogy lehetetlen áttekintést adni róla.

<sup>11</sup> Ez a definíció az *Ideológia és elmélet* című cikkből származik, amelyben Kołakowski az ideológia és a tudomány közötti kölcsönhatással, a filozófiai és tudományos áramlatként felfogott marxizmus metodológiai értékeivel, az intézményesített marxizmussal és a marxizmusnak mint ideológiának (a marxi értelemben vett) szükség-szerű elidegenedésével foglalkozik.

ideológia területére tartozik. Az ideológiától való teljes megszabadulás naiv fikció. Aki úgy véli, hogy képes rá, az olyan misztifikáció áldozata, amely maga is tipikusan ideológiai képződmény. Mert még mielőtt egy ideológia fel-függesztését reklamálnók, meg kell ítélnünk, ami megint csak ideológiai tett.” (i. m. 36)

Beszédmódom koherenciáját megőrzendő, az ideológiát mindenekelőtt a goldmanni értelemben próbálom leírni, majd a szemiotika segítségével kísérelem meg pontosabbá tenni ezt a leírást.

Goldmann a kollektív tudat két típusát különbözteti meg. Az első, amelyet ideológiai tudatnak nevez, azokhoz a csoportokhoz kötődik, amelyek „[...] mint kollektív viselkedésmódok egyedül bizonyos pozíciók megjavítására irányulnak egy adott társadalmi struktúrán belül” (Goldmann 1977: 22–23).

A második, a világlátás, kiváltságos társadalmi csoportokhoz kötődik: „Az emberi kapcsolatokról, valamint az emberek és a világegyetem kapcsolatairól kialakított totális látásmód ebben a kollektív tudattípusban egy emberideál lehetőségét, nem egyszer valóságos jelenlétét implikálja, és ez arra ösztönöz bennünket, hogy a *világlátás* terminus segítségével megkülönböztessük attól a kollektív tudattípustól, amelyet ideológiainak neveztünk” (i. m.)

A marxizmus kezdetben minden bizonnyal világlátás volt. Sőt, állíthatjuk, hogy – lévén értékrendszer – továbbra is az, ezért használom a világlátás fogalmát a marxista–leninista ideológiáról szólván. Mégis, attól a pillanattól fogva, hogy politikai programmá válhatott – a Szovjetunió és a többi népi demokrácia megalakulására gondolok –, a szó goldmanni értelmében vett politikai ideológiává vált.

Egy világlátás rekonstruálása nem mindig könnyű feladat, ám Magyarország esetében – s ez 1945–1948-tól a közép-európai országok legtöbbszörére érvényes – megkockáztathatjuk azt a feltevést, hogy az állam által meghirdetett ideológia ennek a társadalomnak az ideológiája volt és még sokáig az maradt; ennek az állapotnak a kihatásai még a nyolcvanas években is érzékelhetők. Amint Sándor Iván megjegyezte (1988: 173), az ötvenes évek korszaka azzal szakította meg a magyar irodalom fejlődésének folyamatosságát, hogy minden korábbinál zártabb és szilárdabb rendszert hozott létre. A szocialista Magyarország világlátása sajátos történelmi szituációban alakult ki: az ország egyik pillanatról a másikra népköztársaság lett, amelyben a marxista–leninista ideológia a kiváltságos jellegét biztosító törvények és reformok összességére támaszkodhatott. A jogrendszer mint államhatalom minden eszközzel rendelkezett ahhoz, hogy rákényszerítse a társadalomra a maga egyeduralkodó és előíró jellegű ideológiáját (ami azután az ismert következményekkel járt – az 1956-os forradalomra gondolok).

A marxista–leninista ideológia mint fogalmi rendszer kétségkívül tartalmazott objektíve pozitív értékeket, mint például:

- mindenki egyenlőségének és jólétének elvét,
- a nép (a munkásosztály és a parasztság) szabadságának elvét,
- azt az optimista meggyőződést, hogy a történelem befolyásolható, sőt csinálható.

Voltak egyéb, többé-kevésbé vitatható meggyőzések (ezeket már nem merném értékeknek nevezni), mint például a filozófiai értelemben vett materializmus. Ez utóbbi nemcsak a vallási élet szétzilálását vonta maga után, hanem elsősorban és mindenekelőtt a keresztény normák és értékek lerombolását.

Az ideológia fogalma a szemiotikai gondolkodásban is jelentős szerepet játszik. Greimas és Courtés szótára (1979: 179–180) úgy írja le mint „az értékek világának artikulációját”, „az aktánsokhoz kötődő struktúrát [*structure actantielle*], amely aktualizálja azokat az értékeket, amelyeket az axiológiai rendszereken belül kiválaszt”. Ha az ideológiai és axiológiai fogalmakról nyújtott interpretációm a greimasi értelemben véve pontos, az ideológia válassztás lenne azon egyetemes és elvont értékek között, amelyeket a maguk részéről szintén konkrétabb értékek alapjául szolgáló taxinómiákon belül ragad meg. A marxista–leninista ideológiát illetően a következő sémát javaslom:<sup>12</sup>

<b>axiológiai rendszer</b>	<b>aktualizált értékek</b>
materializmus vs. idealizmus	ateizmus, szekularizáció, laicizálás
szabadság vs. elnyomás	a nép szabadsága, kiváltságok a munkásosztály és a parasztság számára, a társadalmi osztályok eltörlése, a nagyburzsoázia és a hajdani arisztokrácia eliminálása
aktivitás vs. passzivitás	elkötelezettség, állásfoglalás, az individuum kibontakozása, munka.

Magától értetődik, hogy a fenti sémát az elemzéseknek meg kell erősíteniük, de hangsúlyozni szeretném azt a tényt, hogy a művek sematikus és tradicionális jellege (még azoké is, amelyekben tragikus figurákkal találkozom) az ideológia egysíkú és előíró jellegéből következik, valamint abból, hogy – és ezt nagyon fontosnak tartom – ezt az ideológiát vitathatatlanul helyes rendszerként fogadták el.

<sup>12</sup> A 2.4.-es fejezetben részletesebben foglalkozom a marxista–leninista ideológiával az aktánsokhoz kötődő struktúra Greimas által kidolgozott sémájára támaszkodva a „militáns” marxizmus–leninizmus elemzésekor.

Így például Kertész regényében a történet polemikus jellege (ezt a regényt a 2.1.-es fejezetben elemzem) nem azt jelenti, hogy más értékeket javasol, hanem azt, hogy kimutatja az elfogadott értékek megvalósításának lehetetlenségét és kérdésessé teszi az aktualizált értékeket.

Ugyanez a nézőpont jellemzi Galgóczi Erzsébet (1930–1989) életművének egészét, aki az intézményesített marxizmus könyörtelen kritikáját adja, éppen az elméleti marxizmus alapelveire hivatkozva. Galgóczi műve a marxista eredetű parciális tudat legegységelműbb példája; az író többször is a marxizmus klasszikusaihoz folyamodik, Marx, Engels, sőt Sztálin<sup>13</sup> műveiből idézve. Az elméleti marxizmus Galgóczi számára hivatkozási alap a bírálathoz, egyben annak igazolására is szolgál.

A szemiotikai módszer alkalmazásával lehet kimutatni az előbb említett művek sematizmusát, amely merev opozíciók alapszik: /jó/ vs. /rossz/, minden egyes regényben eltérő módon specifikálva, pl.: /szerelem/ vs. /erotika/, /elkötelezettség/ vs. /közömbösség/, /munka/ vs. /fogyasztás/.

Következésképpen ez a fajta regény-produkció erősen moralizáló jellegű, ami nagyon világosan megnyilvánul a „szankció”-ban, ahol a „nem-értékek” választása kudarchoz vezet, míg az értékek követését siker koronázza. Ezért nem értek egyet Kulcsár Szabóval (1987: 253), aki éppen azt a korszakot tárgyalva a „hőst” az erkölcsi vagy az intellektuális felsőbbrendűség képviselőjének látja, olyasvalakinek, aki a társadalmilag elfogadott igazság letéteményese, s aki a környezet romboló hatásainak prédájává válik. Ez majd csak a hetvenes évek irodalmára lesz érvényes, különösképpen pedig azokra a művekre, amelyek tragikus hőseket teremtettek.

A következőkben bemutatom az /értékek/ vs. /nem-értékek/ viszonyt; a zárójelben levő számok a korábban említett regényeknek felelnek meg:

- |     |                   |     |                  |
|-----|-------------------|-----|------------------|
| (1) | /szerelem/        | vs. | /erotika/        |
|     | /munka/           | vs. | /fogyasztás/     |
| (2) | /fejlődés/        | vs. | /gyilkosság/     |
| (3) | /elkötelezettség/ | vs. | /kiábrándultság/ |
|     | /elkötelezettség/ | vs. | /cinizmus/       |
| (4) | /elkötelezettség/ | vs. | /öngyilkosság/   |
|     | /munka/           | vs. | /alkoholizmus/   |
|     | /szerelem/        | vs. | /erotika/        |

<sup>13</sup> Galgóczi az 1975-ben megjelent *Kőnél keményebb* című elbeszélésében (ld. a *Bizonyíték nincs* című novellakötetet) idéz Sztálin Gorkijhoz írott leveléből (Galgóczi 1975: 51–52).

A választott regények rövid tartalmi összefoglalásával illusztrálom a fent javasolt sémát.

(1) Sarkadi egy harmincéves nő, Éva életének egy epizódját mondja el, amely az egész életére kiható jelentőségre tehetne szert, ami végül mégsem történik meg, mert Éva gyávanak bizonyul. A jólétben élő asszony egy híres szobrász felesége, egy budapesti villában laknak, Mercedesszel járnak; Éva nem dolgozik, sőt még bejárónője is van. Éva mindennek ellenére nem boldog, a férjét mint művészt és mint embert egyaránt megveti. Az utóbbi anélkül, hogy tehetséges lenne, konformista művészként csinált karriert. Ennek a konformista magatartásnak köszönheti a vagyonát: a házaspár számos dolgot engedhet meg magának, ami a hatvanas évek Magyarországn az emberek többségének elérhetetlen: például egy olaszországi utazást.

Egy napon Éva találkozik egy hajdani barátjával (Szabó Istvánnal), akivel még egyetemista korában ismerkedett meg; Éva egyébként nem fejezte be az egyetemet, mert inkább a férjhezmenést választotta. A jóképű, sportos, vonzó fiatalember időközben évekig tartó kemény munka árán, esti egyetemen végezte tanulmányait, agrármérnök lett. Találkozásuk idején éppen állást keres, ezért el kell hagynia a fővárost, hogy vidéken telepedjék le: fontos álláshoz juthat így egy termelőszövetkezetben. Éva és István között fellobban a szerelem, szexuális kapcsolatot kezdenek. István össze akarja kötni Évával az életét. Elviszi őt a termelőszövetkezetbe, ahol Évának lehetősége van arra, hogy elképzeljen egy egészen új életformát: a szövetkezet messze van Budapeستől, nehezen megközelíthető helyen, a táj egyhangú, a szolgálati lakás igen szerény. A derék vidéki emberek társasága láthatólag nem kelti fel Éva érdeklődését. Istvánt lelkesíti jövőbeli munkája, döntését mégis Évától teszi függővé. A fiatalasszony azonban, akinek cinikus férje azt ajánlja, hogy látszólag maradjanak együtt, egy szóváltás után a férj által nyújtott könnyű életet választja. Valódi indítékait nem meri feltárni Istvánnak, ezért inkább elmenekül. Csak új szeretőjének vallja be zokogva, hogy boldogtalan és gyáva.

Sarkadi regénye a /jó/ vs. /rossz/ oppozícióra épülő irodalom egyik legtisztább példája. A szereplők egysíkúan vannak szembeállítva egymással: Éva képviseli a negatív értékeket (közöny, fogyasztói életmód, erotika), udvarlója, Szabó István a pozitívakat: elkötelezettség, munka, intelligencia, szerelem. Ráadásul az elbeszélő nem titkolja, mi a véleménye Éva választásáról: Éva gyáva, hiszen lemondott a szerény életkörülményekhez kötött szerelemről, hogy folytathassa megszokott, könnyű életét.

(2) A másodikként választott regény cselekménye munkáskörnyezetben játszódik. Egyfajta rövid krónikája ez a Hábetler család két generációjának. Hábetler János felesége, Pék Mária az első világháború után jött vidékről Bu-

dapestre, cselédnek. 1920-ban, 1922-ben, 1924-ben, 1926-ban, 1930-ban és 1932-ben négy leány- és két fiúgyermeknek adott életet. A két világháború közötti időszakban idősebb Hábetler János különböző állásokat töltött be: volt sekrestyés, szállítómunkás és múzeumőr, majd a háború után jegyszedő egy moziban, szénlapátoló és szállítómunkás egy kórházban. A család a történelmi eseményekre ügyet sem vetve élte a maga megszokott életét; az anya háztartással foglalkozott, az apa pedig minden tőle telhetőt megtett azért, hogy elartsa a családját. Mária szerepe nagyon fontos volt a családban, még gyermekei magánügyeit is ő rendezte el, nem úgy, hogy rájuk kényszerítette az akaratát, hanem inkább értékes segítséget nyújtva a kritikus helyzetekben: lányait még felnőtt korukban is felpofozta ugyan, de elrontott házasságaik után mindig visszafogadta őket a szülői házba. Mint proletár származásúak, a Hábetlergyerekek hasznát húzhattak volna mindazokból a kedvezményekből, amelyeket a háború után az állam ennek a társadalmi osztálynak juttatott. Anélkül, hogy valaha is felfogták volna, részben igénybe is vették ezeket az előnyöket: mindegyik lány érettségizett és alkalmazott lett. Egyedül ifjabb Hábetler Jánosból lett csak munkás. Egy napon a sógora a szemére hányja azt, amit az elbeszélő a történet során mindvégig sugallni próbált, nevezetesen a tényt, hogy János nem vett tudomást azokról a nagy társadalmi és politikai változásokról, amelyeken Magyarország a második világháború után esett át. János életmódja szerinte alig különbözik az állattétől, akinek egyetlen célja a túlélés. A Hábetler-fiú, akinek kolerikus természetét az író többször is érzékelteti, heves dührohamában agyonüti sógorát.

(3) A regény húsz fejezetből áll; formájuk minden esetben azonos: beszélgetés egy budapesti újságíró, valamint a kis falu egy-egy lakosa között. A beszélgetés fő célja pedig azoknak a körülményeknek a feltárása, amelyek ahhoz vezettek, hogy a faluban az 1956-os forradalom alatt a párttitkár megölt egy parasztot. A beszélgetések oly módon egészítik ki egymást, hogy az olvasó teljes körképet kap az ötvenes évek vidéki Magyarorszájáról: erőltetett téjeszesítés, mértéktelen és kötelező beszolgáltatások az államnak, a párt korabeli működése stb. A fő konfliktus három férfi, Varga Sándor, Jóska és Balogh Anti között feszül; a háború előtt mindnyájan szegény tanyasi gyerekek voltak, a háború után mindhárman a szocialista Magyarország ügyét szolgálták; különösen Jóska mutatkozott olyannak, akinek van valamilyen elképzelése a jövőről; sikerült legyőznie a parasztok bizalmatlanságát a földosztást illetően, és elfogadtatni velük a téesz-alapítás szükségességét. Varga Sándor lett a kommunista párt titkára a faluban, Jóska a téeszelnök posztját nyerte el, Balogh Anti pedig belépett a pártba és a téeszbe is. A termelőszövetkezetek azonban kudarcot vallottak, Jóska beszolgáltatásokat követelt, tekintet nélkül a falu la-



kosságának száználmas helyzetére; 1952-ben azt a maradék kis búzát is elvette Anti barátjától, amit az beteg unokájának szánt; Antit ez indította arra, hogy kilépjen a pártból. Az 1956-os forradalom idején számos helyi vezető elmenekült a lakosság haragja elől. Jóska, aki meg volt győződve történelmi igazságáról, ott maradt; a parasztok ítékezni akartak fölötte, és Anti rálőtt. Varga, kimondottan sztálinista magatartása miatt szintén elmenekült a faluból, de a forradalom bukása után visszatért és lelőtt egy ártatlan parasztot azzal az ürüggyel, hogy a néphatalom megdöntésére tört. Varga végül elhagyta a falut, Anti, minden csalódása ellenére ott maradt. Jóska pedig a forradalom alatt és után tanúsított viselkedésével kivívta a falubeliek megbecsülését; megtartotta téeszelnöki posztját. Az újságíró nemcsak a drámai események főszereplőivel, hanem más, sokszor kiábrándult emberekkel is beszél; ilyen például a tanító, akit kétszer is (1952-ben és 1956-ban) bebörtönöztek, továbbá cinikusokkal, mint amilyen a doktor, aki vidéken lakik ugyan, de legszívesebben a budapesti bárókban tölti idejét, még vidéki házának pincéjében is berendezett egyet.

A hatvanas évek elején a társadalmi problémák, különösen a téeszek újszervezése, valamint a párt tagjainak erőfeszítései, hogy visszanyerjék a lakosság bizalmát, élénken foglalkoztatták a közvéleményt. A könyv éppen akkor jelent meg és nagy sikert aratott. Ugyanakkor Sánta regényét ugyanaz az értékeloslás jellemzi, mint a *Rozsdatemetőt*: Balog Jóska a „pozitív hős” példája, aki a sztálini korszak intézményesített marxizmusának minden hibája ellenére hisz az ideológiai értékekben.

(4) A regény elbeszélője egy negyvenéves férfi, Szabados Gábor. Öngyilkossági kísérlete után kórházban ápolják, ahol sok iróniával meséli el életét pszichiáterének. Szabados fiatal korában tehetséges, elkötelezett újságíró volt, egyfajta „próféta”, különösen felesége, Kriszta szemében. Fokról-fokra lemondott ideáljairól, s megelégedett olyan cikkek írásával, amelyek megjelenésében biztos lehetett; sikerült is karriert csinálnia. Felesége nem tudta ilyennek elfogadni, elköltözött tőle, s magával vitte gyermeküket is. Ez a komoly és igényes asszony talált is valakit, aki méltónak bizonyult a megbecsülésére: egy karvezető oldalán folytatja életét. Szabadosnak, aki kezdetben az alkoholban és az erotikus kalandokban keres menedéket, végül be kell vallania, hogy elhibázta az életét.

Somogyi Tóth regénye módosított sémára épül, amely változásokat foglal magában; Szabados életében fejlődés megy végbe: először (ez az idősik a regényben múltként szerepel) az emelkedett értékek nevében cselekszik, ám az évek során ezek helyére egyre inkább nem-értékek kerülnek (erotika, közöny, alkoholizmus). Szabados felesége, Kriszta a következő pozitív értékeket rep-

rezentálja: munka, elkötelezettség, szerelem. Az írói szankció meg is jutalmazza ezért: miután elhagyja férjét, olyan társra talál, aki ugyanazokat az értékeket vallja, mint ő. A regény eredetisége abban áll, hogy a megfigyelő pozícióban levő aktáns nem „pozitív” hős, s hogy önironikusan mondja el életét, minek következtében a /jó/ vs. /rossz/ oppozíció merevsége enyhül.

Ahhoz, hogy megértsük ezeknek az általam sematikusnak és moralizálóknak minősített műveknek pozitív kritikai fogadtatását és közönségsikerét, figyelembe kell vennünk azt a tényt, hogy az ötvenes évek teljesen sematikus irodalmához viszonyítva a fent említett művek egy új elemet tartalmaztak: nevezetesen az értékek különös elosztását, valamint a választás szükségszerűségét. Például Évának Sarkadi regényében választania kell /szerelem/ + /szereény életkörülmények/ vs. /erotika/ + /gazdagság/ között. Ez a fajta választás ideológiai szempontból nem volt „betervezve”, mivel nem tartozott a szocialista társadalom idealizált képéhez. Az értékeknek ezt a különös eloszlását továbbá olyan alakok emelték ki, akik a következő jellemvonásokat egyesítették magukban (például Éva férjére, valamint a doktor figurájára gondolunk Sánta regényében): /hatalom/ + /cinizmus/ + /közönyösség/ + /gazdagság/.

A jóval kritikusabb szellem, amely arról a meggyőződésről tanúskodott, hogy a hetvenes évek magyar társadalma nem képes biztosítani az olyan, teljesen legitim értékek megvalósítását, mint amilyen például a jómód és az elkötelezettség, azokban a regényekben nyilvánult meg, amelyek tragikus hősöket léptettek színre.

### 1.3.2. A nem-realista és nem-ideologikus irodalom

Az imént leírt áramlattal párhuzamosan kifejlődött egy majdnem ellentétes irányzat is, amelynek jelentőségét a kritika a hetvenes évek vége felé kezdte felismerni. Ottlik Gézát (1912–1990) szokás az első újítóként megnevezni a narrativitás területén; ezt a hírnevét igazolja az *Iskola a határon* című regénye, amely már 1959-ben megjelent. Másodikként általában Mészöly Miklóst említik; életművének alakulása nagy és példaértékű jelentőséggel bír a modern magyar prózairodalom fejlődése szempontjából. Mészöly hatása az általam posztmodernnek nevezett írógenerációra – akik közé, különösképpen legutóbbi írásai alapján maga is besorolható – olyan nagy volt, hogy sokan tekintik mesterüknek. Első regényét, az 1966-ban megjelent *Az atléta halálát* a későbbiek során elemezni fogom (ld. 2.2.). Mészöly munkássága fokozatosan a posztmodern irányába fejlődött; e fejlődés legfontosabb szakasza volt a *Saulus* című regény (1968), amely Szent Pál életéről szólt, valamint a *Film*, ez a filmes technikával készült regény (1976), mely a kritika szerint fordulópontot jelentett Mészöly életművében, ugyanis itt a nyelv és a narrativitás

síkján nyilvánult meg egy élet (esetünkben egy öreg házaspár életéről van szó) egysíkú, egyirányú rekonstrukciójának lehetetlensége. A *Saulus* még történelmi regénynek tűnik, elsősorban a nagyon tudatosan ábrázolt *couleur locale* miatt. Mészöly azonban egy olyan elemet is beépít ebbe a jól ismert bibliai történetbe, amely eredetileg nem szerepelt benne: Saulus szerelmét Támár iránt, amely, mint Szörényi megjegyezte (1988: 23), Robespierre történetére emlékeztet. Mészöly művészetének egyik jellemző vonása, hogy a legtágabb értelemben vett egyetemes kultúrára utal; regényei gyakran bibliai vagy mitikus parafrázisok, mint azt a *Szárnyas lovak* (1979) és a *Megbocsátás* (1983) (ld. Szörényi 1987) tanúsítja, míg tárgy-leírásai a klasszikus európai festészet csendéleteire emlékeztetnek.<sup>14</sup>

Ennek az irányzatnak egy másik igen jelentős írója Mátyás Iván. Hatalmas életműve tematikai szempontból homogén; a tépelődő, gyökereit, önazonosságát, szétforgácsolt személyiségét faggató hős tér benne vissza újra meg újra. Kedvelt figurája saját *alteregója*, egy író, aki a szerző vonásait hordozza (ld. például a *Mi az, öreg?* című kisregényt, amely 1972-ben jelent meg). Több regényében, így például a *Régi idők mozijában* (1972), a *Zsámboky mozijában* (1975) Mátyás olyan álmvilágot teremtett, amelyben a holtak az élőkhez hasonlóan jelen vannak. Az általa felhasznált technikai eljárások egy része fontos szerepet játszik a posztmodern prózában; az álmok és a hallucinációk például másképpen jelennek meg a szövegben, mint ahogy azt a hagyományos narrációban megszokhattuk: az „azt álmodta, hogy...” típusú közvetlen szétkapcsolás [*débrayage direct*] nem a megfigyelő aktáns feladata többé. Mátyás átmeneti megoldást választ: a felületi síkon jelzi a szétkapcsolást, ám az illető szövegrészt a közlő alany [*énonciateur*] minősíti „álomnak” oly módon, hogy ezt a címet adja neki és grafikai eszközökkel kiemeli (vö. a *Mi az, öreg?* című regény kezdetét).

Mátyás világa sok mindenben emlékeztet Krúdy Gyulára (1887–1933); elsősorban a hősök között áll fenn bizonyos rokonság: mindkét író ugyanazok a figurák vonzzák, nevezetesen a szimpatikus csirkefogók és a lágyszívű, hiszékeny leányzók. Míg azonban Krúdy költői stílusa és iróniája mindenekelőtt ennek a kegyetlen és rideg világnak az elfedésére szolgált, Mátyás többféleképpen interpretálható hősöket alkot; elbeszélésmódja töredékes és hiányos, vagyis tökéletesen alkalmazkodik a szétesett és eldologiasodott világ leírásához. A „csendélet” iránti vonzalom, amely a szerző műveiben kezdettől fogva jelen volt (egy lepedő, egy lekvárosbödön, egy ruhadarab leírása),

<sup>14</sup> Ez a megjegyzés Nádas Pétertől származik (1981: 112), aki – egy kis írásában, amely Mészölyt köszönti hatvanadik születésnapján – bevallja, hogy Mészöly prózájának bizonyos képei Chardin festményeire emlékeztetik.

csúcspontját a *Tájak, az én tájaim* kötetben érte el (1981), amelyben Mándy főleg tárgyakat: felvonót, bútorokat, villamosokat stb. ír le.

Ez a rövid bevezetés világgossá teszi, hogy az általam felvázolt irányzatot az anekdotikus és realista hagyomány elutasítása, valamint a hatvanas évek ideológiai-politikai elkötelezettségétől való megszabadulás jellemzi (Kibédi Varga 1977: 154–157; 1986a: 540–544). Mint Kulcsár Szabó megjegyezte (1987: 260), az irodalom egy új narratív forma, egy új „kód” megteremtésére vállalkozott, amely egészen más befogadói magatartást követelt meg az olvasótól (uo. 295). Magától értetődik, hogy ez a tendencia nem hatotta át az egész irodalmat, s még azt sem állíthatjuk, hogy a magyar irodalomkritika egyhangúlag üdvözölte volna a prózaírásnak ezt a fajtáját; alapjában véve a korábbi évek irodalmát tartották követendő példának (Béládi, 1983: 261). Ugyanakkor Béládi mégis védeni próbálta az új áramlatot (Mándy, Konrád és Mészöly műveiről volt szó), azzal az érveléssel, hogy a maga módján ez az irodalom is „elkötelezett”.<sup>15</sup>

A kritika egy része (Kibédi Varga, Kulcsár Szabó, Szabolcsi, Szegedy-Maszácz, Thomka) a hetvenes évek végén szembetűnő fordulatot érzékel a magyar irodalomban, melynek során megszületett a posztmodern irányzat. Ezt a divatos műszót a következő munkákban található leírásoknak és jellemzéseknek megfelelően használom: Lyotard 1979, Szegedy-Maszácz 1986, 1987b, Fokkema–Bertens 1986, Kibédi Varga 1986a, 1986b, Calinescu–Fokkema 1987, Szabolcsi 1989, 1988; ebben a fogalmi keretben kívánom bemutatni a magyar posztmodernizmus első korszakát, abban a reményben, hogy az egyes művek elemzése során fény derül a sajátosságos vonásokra is. Az imént felsorolt művek mindegyike inspirált, de meg kellett állapítanom, hogy a szerzők több fontos kérdésben nem képviselnek azonos álláspontot, nevezetesen a posztmodern kezdeteit, a specifikus és valóban új jellemvonások felsorolását,<sup>16</sup> valamint az irányzat képviselőinek kiválasztását illetően.

<sup>15</sup> „[...] az irodalom napjainkban (ezt úgy értem, hogy öt-hat esztendeje vagy hosszabb ideje) átrendeződik, belülről kezd megváltozni, új szerepeket próbál ki. Ezért látjuk úgy, hogy hullámvölgyben van, mert a nagy erejű, mindenkire egyaránt szóló művek hiányzanak a mai irodalmunkból, de ez a készülődő, újszerű irodalom éppen úgy elkötelezett azokban az ügyekben, amelyekben mondjuk a *Hús óra* vagy a *Hideg napok* elkötelezett volt, de közvetettebb módon az.” (Agárdi 1979: 26)

<sup>16</sup> Erre a témára vonatkozóan lásd Douwe Fokkema cikkét (1986) *The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts*, amely a posztmodern jellemvonások részletes felsorolását adja, posztmodernnek mondott szövegeket elemző művek alapján.

A modernséget tárgyul választó tanulmányok egyik központi kérdése a hagyományhoz való viszony. Szabolcsi Miklós egy megjegyzése (1989: 51) szerintem a lényegre tapint e tekintetben: „[...] feltételezhetjük, hogy a posztmodernnek minősített jellemvonások egy része, nemcsak külön-külön, hanem összességében is jelen volt már korábban, más korszakokban is. Az irónia, az idézőjelesség, az Én megnövekedése, az élet egy olyan világban, amely nem más, mint értelmetlen tragédia – például már a német romantikában is kimutatható [...] Fennáll a veszélye annak, hogy a fogalom időtlenné, egyfajta magatartás megjelölésévé válik, vagyis értelme mindinkább kiüresedik.”

Mindama nehézség ellenére, amellyel a sajátosan posztmodern vonások megállapításakor találkozunk, a magyar kritika elismeri ennek az irányzatnak a létezését, és majdnem egyöntetűen ugyanazokat a szerzőket jelöli meg képviselőiként. A következő írókat tartják a magyar próza megújítóinak: Mészöly Miklóst, Konrád Györgyöt, Lengyel Pétert (1939), Hajnóczy Pétert (1942–1981), Nádas Pétert (1942), Bereményi Gézőt (1946) és Esterházy Pétert (1950). Nagy általánosságban azzal jellemzik ezt a fajta prózát, hogy ezek az írók már nem hisznek a valóság hagyományos irodalmi eszközökkel történő visszaadhatóságában, ezért próbálják kidolgozni az írás új formáját. Sokak közülük – Wittgenstein nyomán – a nyelv meghatározó, teremtő jellegére rámutatva annak problematikus voltára reflektálnak.

Másfelől viszont az egyes eljárásokat egymástól elkülönítetten elemezve a kritikusok más-más következtetésekre jutnak a posztmodernizmus és a korábbi irodalom megítélésében egyaránt. Szegedy-Maszák például (1986: 86) a hősök személyiségének felbomlására helyezi a hangsúlyt, és az előfutárok hosszú listáját sorolja fel (Kemény Zsigmondtól kezdve, Babitsot, Krúdyt, Kosztolányit, Ottlikot említi), míg Kulcsár Szabó (1987: 256–267) a posztmodern íróknál mindenekelőtt az önreflexivitásra mint valóban új elemre hívja fel a figyelmet és kimutatja, hogy ennek az eljárásnak nem volt hagyománya a magyar irodalomban. Az új elbeszélésmód formális eljárásainak szentelt tanulmányában megjegyzi, hogy a narrációnak ezt a típusát az epikai műfajjal, mint egységes modellel való szakítás jellemzi, amely a reflexív elemek térnyerésében, a kis epikus egységek érvényre jutásában, a szubjektivitásban, az önéletrajzi elemek hangsúlyozásában és magáról a műfajról, adott esetben a regényről való reflexióban nyilvánul meg (*i. m.* 270). Ezenfelül megállapítja, hogy a mindentudó narrátor eltűnik, ám a szerző a regényhelyzet „jelentőségteljes transzpozíciói” révén visszanyeri befolyását és hatalmát a mű fölött (*i. m.* 297). Három szerző (Bereményi, Nádas és Esterházy) egy-egy regényét elemezve Kulcsár Szabó arra a megállapításra jut, hogy (különösen Esterházynál) a regény szövegének kontinuitása mint műfaj-strukturáló elv

radikálisan elutasítatik, s hogy következésképpen az elbeszélés, amely a hagyományos regényben lényegi elem volt, most háttérbe szorul, sőt teljesen eltűnik. Ugyancsak Kulcsár Szabó volt az, aki – anélkül, hogy explicit módon negatív értékítéletet fogalmazott volna meg – kiemelte, hogy ez a tendencia az epikai formák szélsőséges szubjektívizálódásához vezetett (*i. m.* 296).

Megjegyzendő, hogy a magyar kritika egy részének lelkesültsége olyan nagy volt, hogy ebben az irányzatban látták az egyedüli esélyt egy, a tömegirodalmon felülemelkedő írásmód megteremtésére. Mindazonáltal megfigyelhető bizonyos változás is, amely a végsőkéig vitt formai kísérletezésről való lemondásra utal, mint például Nádas műveiben; konkrétan az *Emlékiratok könyve*<sup>17</sup> című regényére gondolok (1986), valamint Krasznahorkai László két regényére, a *Sátántangóra* (1985) és *Az ellenállás melankóliájára* (1989). Az 1986-ban megjelent *Emlékiratok könyve* terjedelme és egyetemessége révén a nagy európai modernisták műveire emlékeztet, tartalmilag pedig a közép-európai tapasztalatok nagy epikai összegezése. Posztmodern jellegzetességeit figyelembe véve a nagyregény a modernizmus és posztmodernizmus egyedülálló szintézisének tekinthető (Jastrzębska 1993b). A kritikának meg kellett állapítania, hogy az irodalom, amelyet a kísérletezés minden bizonnyal megújított, visszakanyarodott a nagy realista hagyományhoz (Kibédi Varga 1986a: 543). Egy másik magyar kritikus, Balassa Péter őszintén bevallotta: nem látta előre ezt a lehetőséget, és főleg nem hitt abban, hogy ugyanolyan értékes alkotásokat eredményezhet, mint a korábbi áramlat (Balassa 1987: 182–183).

A legkritikusabb megjegyzéseket Szabolcsi Miklós tette, aki (noha az első között ismerte fel Hajnóczy, Esterházy<sup>18</sup> és a többi posztmodern szerző műveinek újító jellegét) világirodalmi távlatba helyezve a posztmodernizmust, kijelentette: „A fentebb mondottakkal csupán alá akartam támasztani álláspontomat, azt tudniillik, hogy a posztmodern mellett (és talán utána is) léteznek más irányzatok és tendenciák a világirodalomban – hogy nem pusztán körünk egyetlen meghatározó jelenségéről van szó, hanem egy egész sor jelen-

<sup>17</sup> Szegedy-Maszák Mihály (Kortárs 1988: 11) e regényt elemezve arra a következtetésre jutott, hogy posztmodern jellegzetességei ellenére nem tekinthető posztmodern alkotásnak.

<sup>18</sup> A *Mozgó Világ* című folyóirat első körkérdésére válaszolva („Az újabb művész- és tudós nemzedék alkotásai közül melyek hatottak Önre?”) Szabolcsi kifejtette „[...] főleg néhány regény, Nádas Péteré, Lengyel Péteré, s különösen Hajnóczy Péteré, újabban pedig az Esterházy-könyv már egészében hatott rám, megrázott és figyelmeztetett – ha nemzedékemről kemény ítéletet mondott is, vagy ha e regények egy-egy részét kevésbé sikerültnek éreztem is. Ma már óvatosabban ajándékozom a „remekmű” minősítést.” (Szabolcsi 1980: 16)

ségről, amelyek csak egy-egy összetevőjét alkotják. Ez ugyanakkor azt is jelenti, hogy más stílusirányzatokhoz tartozó művek is tartalmazhatnak – vagy pontosabban integrálhatnak – posztmodern kliséket, eljárásokat, technikákat. A kortárs magyar irodalom például a viták ellenére a különféle irányzatok kölcsönhatását mutatja.” (Szabolcsi 1989: 54)

Most, a kilencvenes évek távlatából világossá válik, mely posztmodern jellegzetességek váltak általánossá, melyek jellemzőek csupán egyes írókra. Így a posztmodern önreflexivitás a legfontosabb és legtartósabb jellemzőnek bizonyult, hiszen olyan alkotásoknak része, amelyeket – más tulajdonságaik alapján – képtelenség közös nevezőre hozni, ilyen pl. a *Termelési-regény*, a *Kerti mulatság*, az *Emlékiratok könyve*. A nyelvhez való viszony vagy az intertextualitás már nem bír általános érvényű erővel: nagyon erősen érzékelhető Esterházynál, Nádasnál kimutatható, Konrádnál viszont alig játszik szerepet. Ami egyáltalán nem posztmodern jegy, de fontos közös vonás, az a történelmi tudat, pontosabban a közép-európai élethelyzetre való utalás, amely egyúttal különbség is a nyugat-európai és a magyar posztmodernizmus között.

A kérdés – amelyre most választ szeretnék adni – az, hogyan írható le az a tudati állapot, amely a nem-realista és a posztmodern irodalomnak az alapja. Ezt a problémát több más kutató és kritikus is felvetette anélkül, hogy a goldmanni terminológiához folyamodott volna.<sup>19</sup> Módszertani választásomnak megfelelően a goldmanni terminust használom, mivel meg vagyok győződve arról, hogy a posztmodern narrativitás alapja egy másfajta világlátás, és annak rekonstrukciója minden bizonnyal lehetséges. A problémával (elsősorban a posztmodern viszonylatában) foglalkozó kutatók három olyan aspektust jelöltek meg, amelyek különleges szerepet játszanak a kelet-európai tudatban:

- visszanyúlás a keresztény tradícióhoz (Szegedy-Maszák 1986: 94, 98; 1987b: 45; Szörényi 1979);
- a történelmi, főként pedig a nemzeti tudat jelenléte (uo.);
- intellektualizmus (Pósa 1981: 30–31; Thomka 1980: 22).

<sup>19</sup> Úgy látszik, a kritikusok szívesebben alkalmaznak egy másik terminust a „világlátás” megjelölésére, mint azt Hans Bertens cikkének címe (1986) tanúsítja: „*The Postmodern Weltanschauung and its relations with Modernism: An Introductory Survey*”. (A Weltanschauung kifejezést a szerző emelte ki.)

A szemiotikai fogalmak segítségével leírt világlátást az alábbi séma ábrázolja:

**axiológiai rendszer**

hívóság vs. ateizmus

hazafiság vs.

internacionalizmus

kultúra vs. a kultúra iránti

közömbösség

**aktualizált értékek**

keresztény értékek: felebarátunk szeretete, szolidaritás és hűség egy közösségen belül (legyen az a család vagy a nemzet);

egy történelmi, kulturális, nyelvi közösséghez való tartozás tudata, kritikus gondolkodás a múlt-ról;

kötődés az európai kultúrához, e kultúra minden vonatkozásban való ismerete, a művelt és olvasott ember ideálja, az individualizmus bizonyos kultusza.

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy az ilyen világlátás, amelyet Kołakowski vagy Greimas nyomán hívhatunk ideológiának is, sokkalta elvontabb és összetettebb jellegű, mint az, amelynek alapja a marxizmus–leninizmus.<sup>20</sup> Olyan ideológia ez, amely saját értékeit is kérdőre vonja; ugyanakkor utalásokat tartalmaz a magyar irodalomnak az egyetemes irodalomhoz viszonyított specifikus vonásaira, mégpedig a konkrét kultúrához és nemzethez kötődő értékek alapján. Másfelől az európai kultúrához való kötődés, amely a keresztény értékek explicit elfogadásában nyilvánul meg, olyan filozófiai dimenziót kölcsönöz ennek a világlátásnak, amely mindenütt a világon megérthető.

Megállapíthatjuk továbbá azt is, hogy – szemben a realista és ideologikus irodalommal – a nem-realista próza sokkal kevésbé moralizáló jellegű, ami abból ered, hogy a keresztény normák és értékek szintén a kritikus elmélkedés tárgyát képezik. Így például Konrád György *A látogató* című regényében (megjelent 1969-ben) a keresztény tudat erkölcsi imperatívuszt jelent: a felebaráti szeretet és a mások iránti felelősség nevében mindent meg kell tennünk a többiekért, különösen akkor, ha boldogtalanok és szerencsétlenek, még akkor is, ha ez a tudat mélységesen tragikus, hiszen felismeri, hogy „a Galileából jött ember” erőfeszítései hiábavalónak bizonyultak. Konrád regényében az operátor-alany tragikus tudata hasonló annak az embernek a tudatához, aki „Istennel mint nézővel” találja szemben magát (vö. Goldmann 1959a). Konrád egy huszadik századi emberi szituációt ír le, olyan tér-időbeli keretek között, amelyek nem utalnak közvetlenül Magyarországra. Mégis ezek a keretek adtak alkalmat néhány ortodox marxista kritikusnak arra, hogy megbotránkozzék az emberi nyomorúság leírásain – egy olyan országban, ahol a szocia-

<sup>20</sup> Béládi szerint (szerk. 1981: 193–194): „A szocialista Magyarország irodalmának nem szocialista jellegű művei többsége az általános humanizmus alapján áll.”



lizmus minden problémát megoldott, legalábbis szerintük.<sup>21</sup> Egyébiránt Konrád regényének félreértésére egy holland filmrendező szolgáltatta a másik példát: adaptációjában a történet happy-enddel végződik.<sup>22</sup> Anélkül, hogy előrebocsátanám elemzéseim eredményét, helyénvalónak látom, hogy – legalábbis hipotézis gyanánt – felvázoljam, milyennek is látom a magyar próza fejlődését.

Megkockáztathatom azt a feltevést, hogy a hetvenes évekig a magyar irodalom igazából nem követte az európai fejlődést (s itt elsősorban az új regényre és az abszurd színházra gondolok). A magyar prózaírodalomból ráadásul hiányzott az az önreflexió aspektus, az az önirónia, amelyet még egy olyan realista írónál is megtalálunk, mint amilyen Thomas Mann. A lineáris és koherens narrációra (eltekinthetve Ottlik Géza és Mészöly Miklós említett műveitől) nem hatottak a Joyce-féle formális kísérletek, s ami még meglepőbb, az elbeszélte tények megőrizték realista vagy valószínű jellegüket. Nagyon kevés író vállalkozott irreális, a „valóságban” lehetetlen, a „józan ésszel” ellentétes dolgok elbeszélésére, kevés íróra volt jellemző az irreális vállalása. Pedig ennek az irányzatnak volt bizonyos hagyománya, említhetünk például huszadik század elején alkotó írókat, mint Krúdy Gyula, Csáth Géza (1888–1919), valamint – legalább részben – Kosztolányi Dezső (1885–1936); nem véletlen, hogy Esterházy Péter sokat hivatkozik az utóbbira. De még ők sem alkottak olyan groteszk alakokat, mint amilyenekkel Gogolnál, Bulgakovnál vagy Witkacy lengyel írónál találkozunk.<sup>23</sup> A hetvenes évek közepétől a helyzet hirte-

<sup>21</sup> „Bizonyos idő után észreveszem, hogy az író ismétli a nyomorleírást, már nincsen különösebb célja vele. [...] a naturalizmus kései kivirágzása ez, amelynek sem irodalmi, sem filozófiai következtetéseivel nem tud mit kezdeni az író [...]. Ha Konrád György írói szándéka ennyi lenne: szólni arról, hogy ez van – könyve jó könyv lenne. De úgy látom, hogy az írói szándék nemcsak ennyi, inkább azt sugallja, hogy ez van, s egy gesztust sem tesz annak érzékeltetésére, hogy más is van, [...] ha úgy tetszik a szocializmus, amely nemcsak meditál e fölött a mélybezuhanat élet fölött, hanem sokat is tett és tesz [...]” (Ilia Mihály 1969: *Konrád György: A látogató* – Ttáj XXIII:8, 772–773).

<sup>22</sup> Az „Een smaak van water” [A víz íze] d’Orlow Seunke; a forgatókönyvet Seunke és Dirk Ayelt Kooiman írta. A film elnyerte a velencei Filmfesztivál díját 1982-ben.

<sup>23</sup> Nem véletlenül említem Witkacy (Stanislaw Ignacy Witkiewicz, 1885–1939) nevét. Festő, költő, dráma- és prózaíró volt, az avantgárd képviselője, akinek önálló esztétikája és művészetkonceptiója volt, mely szerint a művészetnek „metafizikai borzongást” kell előidéznie a befogadóban, meg kell éreztetnie vele „saját létének titkát”. E hatás elérése érdekében Witkacy olyan műveket alkotott, amelyek a valóság-elv és a lélektan tudatos deformálásán alapultak. Meglepő párhuzamok fedezhetők fel Witkacy műve és Esterházy regénye, a *Termelési-regény* között, például

len megváltozott, s mint Kulcsár Szabó megjegyezte (1987: 271), a három általa elemzett regény sokkal nagyobb fogékonyságról tanúskodik a kortárs világirodalom iránt. Kísérletet teszek arra, hogy ezt a változást annak a goldmanni koncepciónak a jegyében magyarázzam meg, mely szerint az alkotó és igényes irodalom sohasem törekszik a valóság tiszta utánzására vagy adaptálására. Már itt hangsúlyozni kívánom, hogy a magyar irodalomnak a világirodalom felé való megnyílása nem technikai eljárások egyszerű átvételét jelenti. Teremtő transzpozícióról van szó, amely tudatában van mindazoknak a változásoknak, amelyek az európai prózairodalom fejlődését meghatározták, ugyanakkor azonban annak is, hogy ezek egyszerű utánzása lehetetlen. A késés, amellyel az irodalom tudomást vett ezekről a változásokról, olyan nézőpont kialakítását eredményezte, amely lehetetlenné tette az imitációt, viszont megengedte a kritikus és ironikus látásmódot. Esterházy *Termelési-regénye* mindenekelőtt egy ilyen alkotó, kritikus és ironikus attitűdről tanúskodik.

Mielőtt az egyes elemzésekre rátérnék, a következő hipotéziseket szeretném felvetni:

- szemben a magyar irodalomkritikában kialakult közvélekedéssel, a hatvanas évek realista irodalmát egysíkúnak és moralizálónak tartom; ez az ideológia leegyszerűsítő jellegének tulajdonítható;
- figyelembe véve, hogy a hatvanas években az ideológia már nem úgy érvényesül, mint az előbbi évtizedben, azaz mint a hatalom által a társadalomra kényszerített instancia, a realista és ideologikus áramlat mellett kialakulhatott egy ellentétes tendencia;
- a tragikus figurák feltűnését tekintem ama válság első jelének, amely erőt vett az ideológiába vetett bizalmon;
- a tragikus és groteszk vonásokat egyesítő hősök mint átmeneti figurák az ideológiából és az államból való kiábrándulásról tanúskodnak;
- a groteszk alakok az emberi létezés abszurdításának tudatáról árulkodnak. Ez pedig szükségszerűen hatott a narratív eljárásokra: a narráció felületi szinten töredékessé és inkohérensé vált.

---

amikor Tomcsányi épen és egészségesen jelenik meg a halála után (Esterházy 1979: 96–116); vagy gondoljunk a marxista–leninista „szociolektus” alkalmazására Esterházy regényében, illetve Witkacy *Cipészekjében*. A *Termelési-regény* felépítése Witkacynak azt az elvét idézi, amely szerint a művészetnek a kompozíció teljes szabadsága révén meg kell szabadulnia a mindennapiságtól. Witkacy jelentős hatást gyakorolt Bruno Schulzra és Witold Gombrowiczra; ez a három író alakította ki a harmincas évek utáni lengyel generációk irodalmi ízlését. A közép-európai társadalmak fejlődésének társadalmi–történelmi hasonlatosságai nem magyarázzák ennek a tendenciának a hiányát a magyar irodalomban.

## 2. A reprezentatív művek; a tragikum és a groteszk fogalma

Amint arra az előzetes megjegyzésekben már utaltam, célom az, hogy *felvázoljam a magyar irodalom fejlődésében az említett korszakban lezajló tartalmi és a narrativitást érintő változást*. Hipotézisem az volt, hogy ez a változás a tragikusból a groteszkbe való átmenetként írható le.

Tanulmányomat négy regényre és egy drámára alapozom. E művek némelyikét már említettem a magyar irodalom fejlődéséről szóló fejezetben (1.3.). Választásomat a tragikus vagy groteszk hősök jelenléte határozta meg.

Klasszikus értelemben a tragikum az egyenlő értékek közül való választást feltételezi, amelyek ugyanakkor az adott szituációban kizárják egymást. Ez igen általános meghatározás, amely nem számol a történelmi korok közötti különbséggel. Valójában az antik tragédiáról szóló utólagos elmélekdedések (Hauser 1980: 171–172) bizonyították, hogy a tragikusság fogalma a legnagyobb komolysággal felfogott értékek függvénye. Éppen ezért vállalkoztam az előző fejezetben egy értékrendszer rekonstruálására, amely az engem foglalkoztató korszakban aktualizálódni törekvő értékek felkutatását célozta.

A tragikus személyiség meghatározásakor Arisztotelészre támaszkodtam (aligha kerülhetjük meg ezt a klasszikus szerzőt!), de a Goldmann által sugalltakra is (1965: 254), mégpedig két okból: egyrészt azért, mert kifejezetten a tragikummal foglalkozott, másrészt mert módszerét munkám átfogó keretétül választottam. Felhasználtam Lukács (vö. elsősorban 180: 24–25) és Hauser (1980: 168–177) megállapításait, mivel ezek a szerzők kölcsönösen hatást gyakoroltak egymásra (Lukács hatása Goldmannra nyilvánvaló) és utaltak is egymás műveire (Hauser Lukácséra, Goldmann Hauseréra).

*Tragikus személyiségnek nevezem azt az emelkedett jellemet* (Arisztotelész 1448a 3: 25–26; 1449b 6: 23–26), akinek a halála nem egy választás következménye, hanem maga a választás. Az életről mint értékről való lemondásról van szó, mert nem sikerült más értékeket realizálni. Ebben látom a lényegi eltérést a modern tragédia és a múltbeli – s itt nem csupán az ókorra gondolok – tragikus hősök között: *a tudatosan választott halálnak mint a magányos individuum végső morális gesztusának* (a lukácsi értelemben, vö. 1980: 42) nincs többé áldozat-jellege, hiszen semmin sem változtat; ezért *heroizmus nélküli halálnak* nevezem.

Példának Makra Ferencet választottam Kertész Ákos *Makra* című regényéből (1971). Ez a regény egyúttal a realista prózát képviseli; a narratív technika szempontjából tradicionális alkotás ugyan, mégis jelentős tanúbizonyságot adja az értékek válságának, amely nagyon általános formában a következő dichotómiaként ábrázolható: /ideológia/ vs. /realitás/.

A tartalom síkján a regény az érték kereséséről szól egy olyan világban, ahol a valódi értékek realizálása az ideológia ellenére – vagy éppen miatta – lehetetlen. Tegyem hozzá, hogy a tragikus hősök nem túlságosan gyakoriak a kortárs magyar irodalomban. A másik lehetőséget egy hasonló alak vizsgálata Galgóczy Erzsébet regénye, a *Törvényen belül* szolgáltathatta (megjelent 1981-ben). Ezt a művet annak érzékeltetésére említtem, hogy a realista és ideologikus – noha kritikai – irányzat nem tekinthető halottnak.

Az *atléta halála* című Mészöly Miklós-regényt a korábban említett okok miatt választottam (1.3.2.). Ez a regény a magyar irodalom másik áramlatához tartozik, és arra törekszem, hogy kimutassam a főhős tragikus, ugyanakkor a narrativitásban bekövetkező változáshoz viszonyítva kétértelmű jellegét. Választásom legfontosabb indoka az volt, hogy e regény aktáns-megfigyelőjét kifejezetten a fő-aktáns életével kapcsolatos igazság rekonstruálásának lehetetlensége foglalkoztatja. Ez az igazságkeresés szembeállítható azzal a keresés-motívummal, amelyről Kertész fentebb említett regényében olvashatunk. E különbség a lehető legalkalmasabb a két irodalmi irányzat közötti eltérés érzékeltetésére. Az *atléta halála* ugyan látszólag hagyományos narratív technikát alkalmaz, mégis meghaladja a realista irodalom szintjét, és értelmezhető úgy, mint az ideológiára alapozott irodalom megkérdőjelezése, mivel a realitás egyszerű és egysíkú kivetítése elkerülhetetlenül hamisításhoz vezet.

Az átmeneti figura bemutatásához, amely egyesíti magában a tragikus és groteszk vonásokat, Örkény István egyik drámáját választottam; ő volt az az író, aki megteremtette a magyar abszurd drámát. A *Forgatókönyvről* van szó, amely 1979-ben jelent meg. Az ideológiának mint hazug és romboló erőnek a bemutatása ebben a drámában éri el csúcspontját. Noha a főhős viselkedése és az a mód, ahogyan a marxista–leninista zsargont használja, nem egyszer groteszk, a dráma egészében véve mégsem komikus hatású. Leleplezi a világ abszurditását: a cirkuszban megrendezett politikai per cirkuszi előadásra emlékeztet, mégis igazi kivégzéssel fejeződik be; a nézők reakciója még inkább kiemeli a darab abszurd jellegét. Egy kétértelmű (félíg tragikus, félíg abszurd) személyiség felléptetésével, valamint az ideologikus értékek elejtésével fontos átmenetről ad bizonyosságot az egyetemes emberi értékek kereséseként felfogott lehetséges tudatban.

A groteszk hősöket két, kifejezetten posztmodern regény vonultatja fel dolgozatomban; éppen ennek az iránynak a sokarcúsága miatt választottam két példát is: Esterházy Péter *Termelési-regényét*, amely 1979-ben jelent meg és Hajnóczy Péter *Jézus menyasszonya* (1981) című kisregényét.

Hangsúlyoznom kell, hogy a groteszk fogalmát nem a bahtyini értelemben használom: az orosz kutató ugyanis a látszólag degradált elemek szublimált és

emelkedett jellegét húzza alá. Az általam elemzett regények abszurd világot tárnak elénk, és hőseik a Jan Kott<sup>24</sup> által meghatározott értelemben groteszkek (1978: 114): „Könnyű kimutatni, miként fordulnak groteszkbe a tragikus szituációk az újabb drámában. Az ilyen típusú *par excellence* klasszikus szituáció abban áll, hogy ellentétes értékek között kell választani [...] A tragikus szituáció akkor fordul át groteszkbe, amikor a kényszerű választás alternatívájának mindkét pólusa abszurd, inadekvát vagy kompromittáló.”

Értelmezésemben az abszurd fogalma tágabb a „groteszk” fogalmánál. A világot és a tudatot nevezhetjük abszurdnak, a hősök viszont csak groteszkek lehetnek. A greimasi módszer segítségével megpróbálom pontosabbá tenni ezeket a fogalmakat; pillanatnyilag elégségesnek látszik megemlíteni, hogy véleményem szerint a diszkurzív konfigurációk lehetővé teszik a két kiválasztott regényben megjelenő világ abszurdításának kimutatását, amennyiben ellentétben állnak a „józan ésszel”. A hősök groteszk jellege a lexematikus figurák állandó magja és a realizált aspektusuk közötti különbség révén mutatható ki.

Egyetértek Jan Kott-tal, aki kiemeli a tragikus és a groteszk világ közötti párhuzamokat, amelyekben, mint mondja, „a szituációk kikényszerítettek, elrendeltek, szükségszerűek” (i. m. 112). *A groteszk hős* azonban, ellentétben a tragikus hőssel, *nem reflektál arra a világra, amelyben él. Választása abban áll, hogy teljes abszurdításában elfogadja azt* – innen a degradáló effektus.

Esterházy Péter regénye egy olyan szituációt mutat be, amely leginkább nevetségesnek mondható: a hős, igazgatója utasításának engedelmeskedve egy eltűnt szerződést keres. Odaadása az életébe kerül: az egyik szekrény tetejéről lezúduló iratok maguk alá „temetik”.

Hajnóczy Péter regénye sokkal sötétebb, ám legalább annyira abszurd helyzetet elevenít meg: a főhős elfogadja azt a világot, ahol vadásznak az emberekre, biztonsága érdekében maga is elkövet egy gyilkosságot, majd őt is eltávolítja egy eltévedt golyó.

Mindkét regényből hiányzik a nagyság és az emelkedettség motívuma. Azáltal hogy e két regény elbeszélésmódja szembetűnő változást mutat az előző időszak magyar prózájához viszonyítva, különös figyelmet fogok szentelni azon irodalmi eljárások analízisének, amelyeknek e különbség tulajdonítható.

<sup>24</sup> A groteszk és az abszurd fogalmának szentelt irodalom óriási. A következő tanulmányokra támaszkodtam elsősorban: Drijkoningen 1977, Esslin 1979, Jacquart 1974, Kott 1978. Kott „definícióját” választottam kiindulópontként; szemiotikai fogalmak segítségével próbálok egy meghatározást kidolgozni.

## 2.1. Kertész Ákos: *Makra*

**Összefoglalás:** 1954 húsvét vasárnapján Makra Ferenc, a fiatal lakatos laposra veri társait, hogy megakadályozza őket egy kétes hírű lány megerőszakolásában. Makra, aki nagyon erős, ámde félénk és békés természetű férfi, sohasem lesz képes megmagyarázni önmagának ezt a nemeslelkű cselekedetet, amelynek forrása mindenfajta erőszaktól való ösztönös iszonyodása volt. A lány feljelentést tesz, minek következtében Makra társai börtönbe kerülnek, míg ő maga, noha rövid időre szintén letartóztatják, azzal a meggyőződéssel kerül szabadlábra, hogy viselkedése kizárta a kültelki csoportból. Szakít ivócimboráival és a családjával; barátjánál, a Kadétnak nevezett Zselényi Dezsőnél húzza meg magát, aki feketén szerez neki munkát, amelyhez nem szükséges munkakönyv, de társadalombiztosítással sem jár. Egy napon megbetegszik és fillér nélkül marad. Betegsége idején ismerkedik meg a régi nagypolgári családból származó Valival (Szombathy Valériával), aki szakított övéivel, hogy szabad, minden konvenciótól mentes életet élhessen. Marx és Lenin eszméi a szocialista társadalomról nagy hatást tesznek rá, belőlük kovácsol ideált. A festőnek készülő Vali, mivel származása miatt nem járhat főiskolára, festőmunkásként dolgozik egy üzemben; esténként vitákat folytat festőbarátaival a művészetről és az irodalomról. A fiatalok egy egészen kis lakásban élnek együtt, amely Valié; Makra, akit barátnője bevezet kissé sznob és nem mindig tisztességes baráti körébe, művészi képességeket fedez fel magában: fémtárgyakat alkot. Vali nem tudja meggyőzni Makrát, hogy próbáljon szobrászatot tanulni; a fiatal munkás családalapításról álmodozik, és abban reménykedik, hogy Valit a nem várt terhesség rábírja majd a házasságra, jó feleség és odaadó anya válik belőle. Vali azonban nem hagyja magára erőltetni ezt a szerepet, túlságosan fontos számára saját intellektuális fejlődése és szabadsága; a fiatal „pár” anyagi helyzete egyébként is annyira szűkös, hogy gyereket nem engedhet meg magának. Vali nem tudja és nem akarja elfogadni, hogy Ferenc még többet dolgozzék pusztán azért, hogy több pénzt keressen. Makrát mégsem az abortusz készleti elsősorban a menekülésre, hanem az a tény, hogy Vali leplezni igyekszik korábbi barátjának erotikus kalandjait. Hamarosan rátalál Magdusra (Kerek Magdolnára), erre a saját társadalmi rétegéből való derék, középszerű és szerény lányra, aki tüdőbaja idején ápolja, s úgy dönt, hogy feleségül veszi.

Az 1956-os forradalom a barikádokra sodorja Valit; kiábrándult a magyar társadalmi-politikai valóságból, de továbbra is elkötelezett és idealista. Felkeresi Makrát a szanatóriumban, és felajánlja neki, hogy meneküljenek el együtt az országból. Ezt végül egyedül kell megtennie, de a róla érkező szórványos

hírek szerint Vali később sem lett hűtlen ideáljaihoz. Bárhová vetődjék, mindenütt az elnyomottak pártján áll. Makra marad és keményen dolgozik, hogy eltartsa családját; kislányuk születik, akit Magduskának hívnak. Egy évtized múltán Makra rájön, hogy nem elégíti ki a családi élet egy odaadó és szolgálatkész asszony oldalán, amelyről annyit álmodozott. Rádöbben, hogy a társ „minősége” a döntő a családi élet keretein belül is. Egy férjnél levő munkatársnőjében, Sztanek Editben Valit véli újra meglegelni; kettejük erotikus kalandja után hazatér tiszta és rendezett otthonába, és magára nyitja a gázcsapot. Halála után barátja, Kadét, aki a megfigyelő-aktáns szerepét tölti be, kiegészíti a narrációt azokon a helyeken, ahol az hiányosnak mutatkozik, és megmagyarázza önmagának, illetve a közlés implicit címzettjének [*énonciataire*] az öngyilkosság okait.

A *Makra* című regény a realista és ideologikus irány képviselőjének tekinthető, abban az értelemben, ahogyan azt a magyar irodalom fejlődéséről szóló fejezetben leírtam. Elsősorban olyan írás, amely arról a meggyőződésről tanúskodik, hogy a valóság egyetlen síkon elmesélhető, sőt magyarázható. Másfelől viszont Kertész regénye a tartalom szintjén olyan elemeket foglal magában, amelyek éppen elvetik a sematikus és moralizáló vonásokat, és ezáltal megkérdőjelezzik a hivatalos ideológiát. Egy tragikus hős megteremtése kiemeli Kertész regényét ebből az irányzatból. Ugyanakkor ez a regény a valóság transzpozíciójának alacsony fokát képviseli; ez a formula, amely Goldmanntól származik, az egész irányzatra érvényes. Szerinte az ilyen művek nem rendelkeznek világlátással. *Makra* esetében ezzel már nem értheték egyet, sőt megpróbálom kimutatni, mely lényeges pontokon száll vitába Kertész a marxista-leninista ideológiával. Szemiotikai fogalmak segítségével megkíséreltem kimutatni a vizsgált regénynek mint műalkotásnak erős és gyenge pontjait.

### 2.1.1. A *Makra* és a magyar szociokritika

Kertész regénye éppen a valóság transzpozíciójának alacsony szintje miatt keltette fel a tisztán szociológiai szempontú irodalomkritika érdeklődését, mely a művet valósághű dokumentumként kezelte. Ennek a kritikának azonban éppen a regény azon vonásának elfogadásával kapcsolatban támadtak nehézségei, amely vonás véleményem szerint a legérdekesebb, nevezetesen, hogy Makra Ferenc tragikus hős. Makra tragédiáját sohasem ismerték el, éppen ellenkezőleg, kudarcról beszéltek, és a szemére vetették ezt a kudarcot. Ráadásul – és ez a marxista kritika ismeretében nem meglepő – a szerzőnek is szemrehányást tettek Makra öngyilkossága miatt, mondván, hogy irodalmi szempontból rossz megoldásról van szó.

Mindenekelőtt Bálint Éva és Veres András valóban elmélyült és érdekes tanulmányára utalok, amelynek címe: *A sikerképtelenség környezetrajza* (Bálint–Veres 1974: 58–74). Ez a dolgozat a tartalomszociológia<sup>25</sup> keretein belül jött létre, amely az irodalomszociológia egyik irányzata, s magán hordozza az irányzat minden gyengeségét. Ami a Goldmann neve által fémjelzett kutatási irányt a tartalomszociológiához fűzi, az egyrésről bizonyos közömbösség az irodalmi művek mint műalkotások iránt, másrésről az a törekvés, hogy az irodalmi produkciót az adott korszak kontextusában értelmezzék. Goldmannal ellentétben az irodalomszociológusok a tartalom, nem pedig a struktúrák homológiájának síkján keresik a magyarázatot. Ez azonban nem vethető a kutatók szemére, ha meggondoljuk, hogy maga Goldmann is bevallotta, hogy az említett homológiákat csupán a „nagy irodalmi művekben” volt képes felfedezni.

Bírálatom így elsősorban azokra a következtetésekre irányul, amelyeket az említett tanulmányban fölfedezni véltem, amely következtetések többsége egy, nem csupán az irodalmat, de az irodalomkritikát is érintő ideológiára vezethető vissza. Bálint és Veres tanulmányának első vitatható pontja az elemzésre kiválasztott művek listája. Némi hezitálás után három szociografikus regény tartalmát veszik szemügyre, nevezetesen Fejes Endre *Rozsdate-metőjét*, Konrád György *A látogató* című művét és Kertész Ákos *Makráját*. Konrád regényét ebbe a kontextusba helyezni azért igen vitatható lépés, mert, mint az előző fejezetben láttuk, ez a mű jóval több, mint a magyar valóságról szóló elbeszélés.

Összehasonlítva a három regényt, és felhasználva bizonyos szociológiai kutatások eredményeit, a kutatók arra a következtetésre jutnak, hogy Makra – sajátos jellemvonásai ellenére – nem tekinthető valószerűtlen és teljesen fiktív alaknak, hanem éppen ellenkezőleg, reprezentatív képviselője annak a társadalmi rétegnek, amelyet például a *Rozsdate-mető* is bemutat. A szerzők e társadalmi csoport fő jellemvonásaként a történelemhez való viszonyt nevezik meg, s ezt a következőképpen foglalják össze: „A regények egybehangzó tanúsága szerint a reprezentált munkásrétegek nem annyira formálják, mint inkább eltűrik a nagy társadalmi-politikai mozgásokat.” (Bálint–Veres 1974: 71)

Egy ilyen társadalmi réteg létezésének felismerése nagyon fontos tényező a marxista kritika szerint elemzett regények értékelésében; a kutatók külön hangsúlyozták, hogy az irodalom felvetette ezt a problémát, mielőtt a szociográfia elkezdett volna foglalkozni vele. A magam részéről újfent azt a korábbi

<sup>25</sup> A kutatók fontosnak tartják hangsúlyozni, hogy nem csupán az irodalomszociológia keretén belül kívánják elemezni a kiválasztott regényeket (Bálint–Veres 1974: 58); bizonyos figyelmet szentelnek e művek esztétikai értékének is; a narráció és a narrátor perspektívájára vonatkozó megfigyeléseikre később még visszatérek.



megállapításomat emelném ki, hogy a hetvenes évek realista irodalma az /ideológia/ vs. /realitás/ dichotómiával foglalkozott. A realitást Kertész regényében azok az értékek képviselik, amelyek az operátor-alany Makra Ferenc cselekedeteit kiváltják. Az ideológia aktualizált értékeit az előző fejezetben felállított sémának megfelelően a másik operátor-alany, Vali fogadja el és valószínűsíti meg. A két operátor-alany és narratív programjaik közötti feszültséget főleg Makra naiv attitűdje okozza, aki azt hiszi, hogy képes ideológia nélkül élni és cselekedni.

A regény három részre osztható, melyek Makra három életszakaszának felelnek meg. Az első szakasz a külvárosban, a proletárkörnyezetben eltöltött időt foglalja magában, a második az együttélést Valival, míg az utolsó, a leghosszabb Makra mindennapi és családi életét beszéli el, valamint a munkához való viszonyát. Makra vágyai, akárcsak a valóságról alkotott fogalmai az elemi létezés szintjén helyezhetők el. Feleséget, gyerekeket szeretne, házat akar építeni, röviden: családi tűzhelyet akar teremteni, és lévén gyakorlati ember, azok az anyagi feltételek foglalkoztatják, amelyek szükségesek „álmainak” megvalósításához. Intellektuális igényei nincsenek, vagy legalábbis nincs tudatában azoknak. Következésképpen nem áll szemben azzal a társadalmi-politikai rendszerrel, amelyben él. Ugyanakkor az a történelmi időszak, amelyben él, Magyarország történetének legsötétebb korszaka, amelyet a koncepciós perek sorozata, az ártatlan emberek, sőt kommunisták tömeges bebörtönzése és az életszínvonal hanyatlása jellemez. Makra ugyan hallotta Rajk nevét, és katonai szolgálata idején érzékelte a Titó ellen folytatott propagandát, ám a politikai problémák alig-alig érdeklik, sőt, ahogyan ő maga mondja, „iszonyodik a politikától”. Azon kevés dolgok egyike, amelyek bosszantják, a magas termelési norma, mivel ez közvetlenül érinti.

Makra mindazonáltal néhány olyan jellemvonással rendelkezik, amelyek megkülönböztetik társaitól: rendkívül becsületes, és nem szenvedheti sem az elnyomást, sem pedig a gyengébbekkel szemben alkalmazott erőszakot. Makra értékrendszerének egyetlen eleme, amely egy oppozícióval leírható, a becsületesség: /becsületesség/ vs. /megalkuvás/.

Való igaz, hogy Makrából hiányzik a túléléshez olyannyira szükséges oportunizmus; ennek felismerése vezetett egy másik kritikust (Almási 1972: 628) arra, hogy a szemére vesse: saját értékrendjének foglya maradt.

A második szakasz, a Valival való együttélés alkalmat ad a különböző társadalmi rétegek képviselőinek szembesítésére, és Kertész kétségtelen érdeme, hogy megtörte a sematikus realista és ideologikus irodalomban megszokott merev /jó/ vs. /rossz/ oppozíciót. Az író ezt a megvalósított értékek nem sematikus elosztásának köszönhetően éri el, amit a következőképpen lehet ábrázolni:

*Makra Ferenc*

- közömbösség a politikai, társadalmi problémákkal szemben
- munka
- látens ateizmus
- józan ész
- egy bizonyos jólét iránti vonzódás
- becsületesség

*Vali*

- szegényekkel való szolidaritás, a nagypolgárság megszüntetése, individuális fejlődés
- munka
- harcos ateizmus
- fanatizmus
- közömbösség az anyagi körülmények iránt
- bizonyos oportunizmus

A Makra és Vali közötti különbség morális és főleg szociális szinten nyilvánul meg; Vali fanatikusan elkötelezett értelmiségi nő; noha bőven vannak ellenvetései a szocialista állammodell konkrét megvalósulásával szemben, hisz a marxista–leninista ideológia mint konceptuális modell helyességében. A regény szövegében több említés történik Valinak és barátainak társadalmi és politikai kérdésekről folytatott vitáira, anélkül, hogy többet megtudhatnánk ezek tartalmáról. Elsősorban a művész szabadságán van a hangsúly, azon a nonkonformizmuson, amelyet a rendszer által kikényszerített normákkal szemben képvisel. Ezek a fiatalemberek mindenekelőtt a sztálini időszakban a művészetre vonatkozó ideológiai követelményeket bírálják, vagyis a szocialista realizmust mint kötelező irányzatot; ám ez a bírálat semmiféle következménnyel nem jár a marxista–leninista ideológia elfogadásának tekintetében, amely Vali tudatában mítosz formáját ölti, a Kolakowski által adott meghatározás szerint (1968: 25): „A mítosz egymástól független események, mint például az istenek vagy bizonyos személyiségek történetének elmondására vállalkozó elbeszélés-együttes. Ezeknek az elbeszéléseknek a mitikus jellege egyáltalán nem függ attól, hogy az adott események megtörténtek-e vagy sem. [...] Minden nép és minden politikai mozgalom megteremti a maga mítoszait, amelyek egy konkrét értékszerveződést mutatnak, amely értékek ugyanakkor nem elvontan fogalmazódnak meg, hanem kiválasztott alakok és helyzetek testesítik meg őket, amelyek az őket megalkotó társadalmi csoport egységesítésére szolgálnak.”

Vali számára a szocialista eszméket megtestesítő személyiség mindenekelőtt Lenin, az ő életformájára hivatkozik akkor, amikor saját választását akarja igazolni, illetve amikor rá akarja venni Makrát arra, hogy tanuljon. Két magyar festőt is említ, akik elkötelezettségükkel vagy stílusukkal modellként szolgáltak számára. Vali kifejezőmódjának megvan a maga jelentése: a fiatal nő jól tudja, hogy a hivatalos ideológia magasröptű stílust használ, s éppen azért választja a közvetlen mindennapiság beszédmódját, hogy megkülönböz-

tesse magát a marxista–leninista szociolektustól, amelyet hamis szlogenek együttesének tart (vö. a szociolektusok elemzésével a 2.5. fejezetben).

„Éhen halsz, apukám! – mondta Vali. Csontváry is éhen halt. Derkovits tüdőbajt kapott. Vagy akarsz valamit, akkor vállalod a rizikót, vagy nem akarsz. Beszariságból még nem született semmi. Se művészet, se forradalom. Lenin se kérdezte, miből fog megélni, ha forradalmárságra adja a fejét.” (Kertész 1974: 163)

Egy másik alkalommal Vali ugyanígy próbálja továbbadni Makrának Lenin eszméit: „Tudod – mondta Vali tünődve és látszólag a nagylábujja körmére összpontosítva minden figyelmét –, élt egyszer Oroszországban egy Lenin nevű pofa, és képzeld, mire jött rá! Arra, hogy a melós *csak* zabálni akar! (Úgyhogy nem te vagy az első ezzel a felfedezéssel.) Minthogy azonban, kedves barátom, a melós és a zabálnivaló között ott volt az a bizonyos hatalom, úgy vélte, hogy ha tetszik a melósnak, ha nem, először meg kell szereznie a hatalmat, hogy a zabálnivalóhoz hozzájusson.” (i. m. 137–138).

Vali elsőrendű kötelességnek tartja a szellemi fejlődést, amelyet nemcsak önmagától, hanem Makrától is megkövetel. Ezért, hogy az adott helyzetben, az ötvenes évek Magyarországn nem tudja elszánni magát a családalapításra, hiszen ez akadályozná más célok elérésében, például a tanulásban. Ráadásul miután felfedezi Makra tehetségét, arra próbálja ösztönözni a fiút, hogy dolgozzék kevesebbet, és iratkozzék be az Iparművészeti Főiskolára; méltatlankodva utasítja vissza Makrának azt az ajánlatát, hogy majd többet dolgozik a megélhetésért. Ezért nem értek egyet a következő megállapítással: „[...] Vali is szükségképpen eltorzult: egyrészt céljai érdekében bárkit hajlandó kihasználni, másrészt közönyös minden iránt, ami kívül esik az általa számon tartott értékeken.” (Bálint–Veres 1974: 69)

A kritikusok többsége nagyon negatívan ítéli meg Vali személyiségét, és kétségbe vonja a figura valóságosságát. Így eljutnak magának a regénynek a negatív megítéléséig.

„De zavaróan hat normáinak állandó túlfeszítése, hogy *semmilyen* kompromisszumot nem tűr, hogy csak abszolútumokban tud gondolkodni, és a „határhelyzetnek” az ő esetében nincs értelme, mivel kizárólag határhelyzetet ismer. Hangulati felfokozottsága, morális túlfűtöttsége, bármennyire hiteles is lélektanilag, ideologikus funkcióját tekintve problematikusnak tűnik: úgy jelenik meg, mint a szó igazi értelmében (vagyis nem „profi”) értelmiségi törekvés kényszerű velejárója. Magának a törekvésnek értelmiségi voltáról, indokoltságáról ugyanakkor [...] nem győző meg Kertész könyve.” (i. m.)

Két probléma vethető fel az előbbi idézettel kapcsolatban: az irodalmi alak valóságossága és a regény ideológiai funkciója. Úgy látszik, a szerzők önel-lentmondásba keverednek, amikor kijelentik, hogy Vali alakja pszichológiai-

lag hiteles, ám ideológiai szempontból nem meggyőző, különösen, ha meggondoljuk, hogy nem kérdőjelezi meg azt a módot, ahogyan Kertész a valóságot, nevezetesen az anyagi körülményeket ábrázolja. A valóságosság kérdése – amelyet a marxista kritikában általában a lukácsi értelemben vett „tipikussal” azonosítanak – inherens módon hozzátartozik a szociológiai módszerhez. Mint ilyen, nem képezheti bírálatom tárgyát. Azt kívánom bizonyítani, hogy a kritikusok nem a megfelelő módon közeledtek hozzá. Kertész regénye részletes leírásokat tartalmaz a lakásról,<sup>26</sup> ahol a gyermeknek élnie kellene, a túlfeszített normák által meghatározott munka okozta fáradtságot, a túlságosan alacsony fizetéseket (a szerző még arra is gondot fordít, leírja Makra „harmadik” életszakaszának bérvizonyait, vagyis nem csupán az ő keresetét ismerteti, hanem a feleségéét, a barátaié és a haverokét is). Nem kétséges, hogy az ötvenes évek Magyarországon a minden állampolgárra, így a nőkre nézve is kötelező munkavégzés nem tette lehetővé, hogy tökéletes háziasszonyok legyenek. Ráadásul Vali tanulni, festeni és esténként olvasni akart, olyan irodalmat, amely a tömegizlés fölött állt, tehát le kellett mondani a házimunkáról.

Úgy tűnik, hogy azok a kritikusok, akik a regény „ideológiai funkciójára” hivatkoznak, a „tipikus” lukácsi fogalmához és a hatvanas évek realista irodalmának ideológiai modelljéhez igazodnak, amely, mint tudjuk, a /jó/ vs. /rossz/ merev szembeállításán alapul. Kertész érdeme, hogy megtöri ezt a modellt és hiteles alakokat alkot. A kritikát ideológiai előítéletei meggátolták abban, hogy meglássa a regény másik aspektusát, amely szintén hozzátartozik a Makra által képviselt társadalmi csoport tudatához: nevezetesen a család funkcionálását. Az adott történelmi helyzetben Vali nem valósíthatja meg célját, az individuális fejlődést, noha lemond a magánéletéről és a kiegyensúlyozott családi életéről. Makra – anélkül, hogy tudatában lenne ennek a folyamatnak – olyan családi élet modelljét valósítja meg, amelyet az irodalmi és szociológiai vizsgálatokban Fejes *Rozsdatemető*-je nyomán „hábetlerizmusnak” neveznek, ami az elemi szükségletek biztosítására korlátozott életmódot jelent. Ez a modell abból a struktúrából ered, melyet a szociográfia „a hagyományos magyar családmódelnek”<sup>27</sup> nevez, s amelynek két jellemző vonása

<sup>26</sup> Még jobban meggyőződhetünk Kertész szövegének hitelességéről, ha összevetjük a hasonló leírásokkal Galgóczi Erzsébet művében.

<sup>27</sup> E témával kapcsolatban Lócsei Pál elmélyült tanulmányára támaszkodom, amely a nők tömeges munkábaállása és a hagyományos magyar családmódel közötti összefüggést vizsgálta; ez a dolgozat Bálint és Veres munkáját követően tizenegy évvel jelent meg, ezért nem vethetem a szerzők szemére, hogy nem ismertek bizonyos tényeket; ugyanakkor a hagyományos magyar családról tett megjegyzéseik minden kétséget kizáróan tanúsítják, hogy a Lócsei által érintett szociális tények közül nem egyel tisztában voltak.

nyilvánul meg Makra viselkedésében, nevezetesen az a meggyőződés, hogy az anyagi létfeltételek megteremtése a család számára a férfi dolga, és hogy ennek a munkamegosztásnak a következményeként a háztartás teendői az aszszonyra hárulnak. Makra – jellemének minden nemes és önfeláldozó vonása ellenére – nem képes elképzelni más feladatmegoszlást. A megváltozott társadalomban azonban, ahol a férfiaknak és a nőknek egyaránt dolgozniuk kell, nem lenne anakronizmus azt kívánni Makrától, hogy mosson, mosogasson és takarítson, különösen amikor ilyen megállapításokat tesz: „[...] mikor este zsírpapírból ették a felvágottat (mint mindig, mióta itt lakott), egyszerre arra gondolt, hogy Vali nem képes egy rohadt tányérra rácsapni azt a parizert, hogy ember módra zabáljanak, és ahogy a bögre falát sötétbarnára festette a tea, de még a teán is zsírkarikák úszkálnak, akár a húslevesen, mert még a tej után sem képes tisztességesen elmosni az edényt [...]” (Kertész 1974: 130–131) „Makra e percben mindent gyűlölt Vali körül: a rádió tetején a kozmetikai kiállítást, a nikotintól bűzlő hamutartót, a kétes tisztaságú ágyneműt [...]” (i. m. 166)

Mikor Makra elhagyja Valit, voltaképpen a tiszta ágyneműt választja; évekbe telik, amíg rájön, hogy ez nem elegendő számára. Öngyilkosságát megelőzően végigpillantott lakásán: „[...] fölépített egy otthont, ha nem is pontosan olyat, de hasonlót ahhoz, amiről kamaszkora óta álmodozott, ahol a szoba sarkában halványzöld cserépkályha áll, jobbra tőle Magdika kiságya, az ablak alatt filodendron, mellette a televízió, ősszel a szekrény tetején piros almák illatoznak, a szekrényben keményítőszagú, vasalt ingek, hófehér ágyneműk sora [...]” (i. m. 193)

A Makra és Vali közötti konfliktus ábrázolásával Kertésznek sikerült ráta-pintania a változásban levő társadalom egyik problémájára. A magyar szocio-gráfia, amely a nők tömeges munkába állásából adódó problémákat vizsgálja, kimutatta (Lőcsei 1985: 78) e folyamat pozitív és negatív oldalait egyaránt, mely folyamat a két nem közötti szerepmegosztás új formájához vezetett. Kertész regényében mégsem az emancipáció válik a fő problémává; Vali nem feminista, nem követeli Makrától, hogy vegyen részt a háztartásban, még csak tudatában sincs annak, hogy megtehetné ezt. Vali elvárja a társadalomtól, hogy biztosítsa a családalapításhoz szükséges feltételeket; nem érti meg, hogy az életkörülmények javulása nem oldja meg a családok belső problémáit. A valóságnak ilyenén bemutatása, amikor is a közlő alany [*énonciateur*] nem szorítkozik arra, hogy bemutassa a Makra nevű szereplő következetlenségeit (vö. az ágynemű „motívumot”, a József Attila-versek és az operett<sup>28</sup> szembe-

<sup>28</sup> Vali intellektuális felsőbbrendűségét olvasmányai jelzik: többek között József Attila verseit olvassa, míg Makra ponyvaregényekbe merül. Később Makra észreveszi,

állítását, amire még visszatérek), megítélésem szerint a regény érdemei közé tartozik. Szerintem egyáltalában nem jogos Kertész szemére vetni, hogy nem állt elő egy teljesen kész megoldással, mint azt Bálint és Veres teszi (1974: 70): „A hagyományos életformával és felfogással szemben – akár a *Rozsdametű* – a Makra sem tud megfelelő alternatívát kínálni.”

Az emancipáció problémája mégis szorosan kötődik a legáltalánosabb értelemben vett társadalmi problémákhoz és a politikához egyaránt. Vali nagysága abban áll, hogy képes lemondani az anyagi javakról, és olyan partnert keres, akinek a szellemi színvonala hasonló az övéhez, nem pedig olyasvalakit, aki lemond arról, ami az ő számára a legfontosabb. Végso soron az is kérdéses, hogy lehet-e lemondásról beszélnünk Makra esetében, hiszen tehetségét még Vali buzdítására sem kezdi fejleszteni.

Az ötvenes évek marxizmusa paradox helyzetet teremtett: az egyéneket származásuk szerint ítélik meg, minek következtében Makra, aki munkásszármazású, beiratkozhat a főiskolára, noha ez egyáltalán nem tartozik a vágyai közé, míg Vali, aki végképp elszakadt polgári környezetétől, ki van zárva onnan. Az a marxista–leninista elv (ld. „az aktualizált értékek” kifejtését a magyar irodalom fejlődéséről szóló fejezetben), mely szerint elsőbbséget kell biztosítani a történelem során hátrányos helyzetbe került csoportok tagjainak, konkrét megvalósulásában nagyon is vitathatóvá válik. Érdekes megfigyelni, hogy Vali nem tiltakozik a személy szerint őt ért igazságtalanság ellen, mindent megtesz, amit az adott körülmények között megtehet, esti iskolába jár és „szabad perceiben” fest, ám ahhoz, hogy képes legyen megvalósítani ideáljait, meg kell őriznie függetlenségét. Vali azokat a hamis szlogeneket bírálja kifejezetten, amelyeket az ideológia használ föl saját céljai érdekében; a rá jellemző szenvedélyességgel leplezi le az ötvenes évek marxista–leninista szociolektusának propagandista jellegét. Miután bebizonyítja, hogy a családi élet semmiféle lehetőséget nem nyújt az önmegvalósításra,<sup>29</sup> Vali az ehhez hason-

---

hogy a felesége ugyanezt az alacsony szellemi szintet képviseli: öngyilkosságának napján éppen *A csárdáskirálynő*-t akarta megnézni az operettszínházban. A kulturális javak fogyasztása a szöveg egyik visszatérő eleme, és József Attila azért is fontos szerepet játszik, mert egyik költeménye szolgált mottójául. E töredék funkciója a szövegben, akár a többi idézeté, tisztán didaktikus.

<sup>29</sup> Azok számára, akik eltúloztaknak vélik Vali érvelését, felidézek egy leírást Galgóczi Erzsébet *Vidravas* című regényéből, amely ugyanerről a korszakról szól. Ez a regény kitűnően alkalmas az irodalomszociológiai elemzésre, és szintén a valóság transzpozíciójának alacsony szintje jellemzi. „A kórház felé villamosozva megfájdult a feje, s keresve ennek okát, felfedezte maga körül az 1952-es Budapestet. Az emberek elnyúlt görcökben járnak, rosszkedvűek, erőszakosak, ingerlékenyek, az öregeket, a gyerekes anyákat félrelölik a megállóban a villamos lépcsőjétől, mint-

lő kliséket idézi: „[...] A TÁRSADALOM ALAPJA A CSALÁD, [...] SZOCIALISTA HAZÁNK SOKAT ÁLDOZ CSALÁDVÉDELEMRE [...]” (Kertész 1974: 133)

Az az elemzés, amelyet Lőcsei adott az ötvenes évekről (1985: 83), magyarázatként szolgálhat Vali viselkedésére. A szociológus megállapítja, hogy Magyarországon a negyvenes évek végén a politikai, társadalmi és gazdasági rendszerben bekövetkezett változások nyomán, valamint annak a ténynek a következtében, hogy ezeket a változásokat olyan emberek hajtották végre, akik a szovjet modellhez igazodtak: „[...] a hagyományos családok többségére – a rendszerváltozással amúgy is együtt járó, elkerülhetetlen megrázkódtatáson felül – az anyagi és erkölcsi, fizikai és lelki megpróbáltatások tömege zúdult. Közülük az egyik legsúlyosabb és legkiterjedtebb volt a szegénység, a naponta szükséges javak gyakori nélkülözése – vagy a javak hiánya, vagy a megvásárlásukhoz szükséges pénz hiánya, vagy mindkettő miatt. Az aránytévészítő országvezetés – túlméretezett iparosítási és hadseregfejlesztési terveinek megvalósításához – az anyagi eszközöket a nemzeti jövedelem lakossági fogyasztásra fordítandó részének jelentős csökkentésével, vagyis az életnívó általános romlása árán próbálta előteremteni.”

Szeretném kiemelni, hogy Kertész regényének valóságghűsége – amit a hivatkozott szociológiai kutatások segítségével remélhetőleg bizonyítani tudtam – fontos következményekkel jár a mű kordokumentumként, illetőleg a proletármilíó világlátásának ábrázolásaként való értékelésének szempontjából. A kritika felismerte egy marginális réteg létezését, amelyet „a nagyvárosi periferiának” neveztek el (Bálint–Veres 1974: 63); azt is elfogadták, hogy e csoport tudatossága alatta maradt a kíváncsnak. Ezzel teljesen egyetértek és úgy vélem, hogy Kertész mélyebb elemzést végzett, mint Fejes, sőt, kifejezetten elentétes eredményekre jutott. Fejes, amikor felvázolja egy fiatal munkás életét, azt sugallja, hogy az új politikai és társadalmi rendszer által a hozzá hasonló embereknek biztosított lehetőségeket a saját hibájából képtelen kihasználni: „Hát ez a rendszer a ti homlokotokat csókolja, könyörög, hogy fájadjatok el az egyetemre, legyetek orvosok, mérnökök, bírók, főművezetők, főrendőrök, főkatonák, főistennyilák, és ti előbújtatok a barakkokból, éltek ugyanúgy, mint a hörcsögök. [...] Láttál már színházat belülről? Elolvastál egyetlen könyvet is? Pedig te vagy ennek a hatalomnak a birtokosa [...]” (Fejes 1962: 227)

---

ha az is előnyt jelentene, hogy ezzel a járművel mennek tovább, és nem a következővel. A járdákon fekete latyak. A kirakatok porosak, szegényes választékkal tátonganak, a húsboltokban néhány húscafát lóg a kampókon, a kenyérboltok előtt hosszú sorok zúgolódnak, s mert másba nem mernek, a szomszédjukba kötnek bele az asszonyok.” (Galgóczi 1984: 109)

Kertész bemutatja regényében, hogy a szocialista rendszer, legalábbis kezdeti fázisában nemcsak hogy nem segítette a szóban forgó proletár réteg fejlődését, hanem késleltette azt. Vali, mint egy fejlett tudattal rendelkező társadalmi csoport képviselője, a következőképpen fejezi ki ezt a – Fejes alakjáéval ellentétes – véleményt: „Egy erős, munkabíró férfit, első osztályú szakmunkást végül a tébécéje juttat lakáshoz”. (Kertész 1974: 235)

Az adott pillanatban Makra nem fogja fel Vali iróniáját, évek kellene még neki ahhoz, hogy megértse saját vágyait és tudomást vegyen képességeiről. Adekvátnak és a valósághoz hűnek találom Kertész megoldását, szemben azokkal a magyar kritikusokkal, akik közül most kettőt idézek; mindketten annak a marxista kritikát jellemző meggyőződésnek adnak hangot, hogy a hősnak példás személyiségnek kell lennie: „Makra gyengesége nem ott lepleződik le, hogy nem követi Valit, hanem ott, hogy nem tud túlmenni rajta [...]” (Almási 1972: 631) „Makra szakítása Valival semmiképpen sem indokolatlan, szakítása mégis meghátrálás a regény értékrendszerében.” (Bálint–Veres 1974: 70)

A kritikusok elvárásai annál is érthetlenebbek, hogy szemmel láthatólag komolyan veszik Marx híres tézisé, mely szerint a lét határozza meg a tudatot. Figyelembe véve származását, azt a környezetet, amelyben fiatalságát eltöltötte, valamint elhanyagolt tanulmányait, hogyan várható el Makrától, hogy ilyen rövid idő<sup>30</sup> alatt egy olyan lány szintje fölé emelkedjék, akit a saját környezete nyilvánvalóan kritikus és individualista magatartásra ösztönzött? Élete harmadik szakaszának vége felé Makra, akit a szállóigévé vált Hábetler család szintjén álló emberek vesznek körül, nem lát maga előtt más lehetőséget, mint az öngyilkosságot, mivel becsületessége megtiltja neki, hogy megszakítsa a családi és társadalmi kapcsolatokat. Előre látja (s ezt Kadét nyomozása később megerősíti), hogy a felesége, aki sohasem fogja megérteni halálának okát, hamar megvigasztalódik majd. Több kritikát elolvassva az a benyomásom támadt, hogy sokan optimista megoldást szerettek volna látni; könnyedén kitalálhatunk ilyen megoldásokat: például Makrából válhatott volna művezető, aki nagyobb és jobb teljesítményre ösztönzi beosztottjait. Hozzáteesszük, hogy Makra valóban tett effajta erőfeszítéseket (ld. a szilveszteri epizódot). Makra megpróbálkozhatna felesége szellemi színvonalának emelésével is, elvihetné őt színházba, rávehetné arra, hogy operettnézés helyett olvasson inkább József Attila verseit stb. Mégis úgy tűnik, hogy az ilyesfajta valóságábrázolás még didaktikai szempontból is igencsak kétes értékű lenne.

<sup>30</sup> Makra alig egy évig élt együtt Valival.



### 2.1.2. A Makra mint műalkotás

Készséggel elismerem ugyan Kertész regényének szociografikus értékét,<sup>31</sup> azonban úgy vélem, hogy a szöveg mint narratív és diszkurzív struktúra majdnem teljes mértékben nélkülözi azt, amit irodalmiságnak szokás nevezni. Tisztában vagyok azzal, hogy ez a fogalom erősen vitatható; Greimas és Courtés kifejezetten elutasítja (1979: 214): „Mivel lehetetlen felismerni olyan törvények vagy akár csak egyszerű szabályszerűségek létezését, amelyeket az irodalmi diskurzus sajátjának tekinthetnénk, arra a megállapításra kellett jutnunk, hogy az *irodalmisság* fogalma – a szöveg belső struktúrájának keretei között – értelmetlen, továbbá, hogy ezzel szemben viszont szociális konnotációt tulajdoníthatunk neki (amelyről tudjuk, hogy a kultúrák és a korszakok szerint módosul) [...]”

Tudatában vagyok annak is, hogy milyen elméleti nehézségeket vet fel azoknak a kizárólagosan irodalmi eljárásoknak a leírása, amelyeket egy magát irodalminak nyilvánító szöveg felhasznál; mégis megpróbálok néhányat megjelölni azok közül, amelyek a szemiotikai fogalmakkal (nevezetesen a konnotációval általában véve, konkrétan pedig a szociális konnotációval) ragadhatók meg. Szemügyre véve az értelem szerveződését a regény szövegében, meg kell állapítanunk, hogy Kertész regénye sehol sem „a felület szintjén fellelhető egy vagy több széma és az ezeket magában foglaló (és mélyebb szinten leolvasható) szeméma közötti létesít konnotációt”. (*i. m.* 62)

A szöveg olyan vonásokat hordoz, amelyek a realitást csak kis mértékben transzponáló művekre jellemzők. A következő jegyekről van szó: a mélyebb szint hiánya; a diszkurzív konfigurációk csekély száma;<sup>32</sup> a közlő alany [*énonciateur*] kognitív szintje és nyelvezete (stílusa).

A regény elsősorban attól kapja egydimenziós jellegét, hogy a szöveg kizárólag az ideológia axiológiai rendszerét veszi alapul, noha vele ellentétes következtetésre jut (mint azt remélhetőleg már bizonyítottam a fentebbiekben),

<sup>31</sup> Bálint és Veres (1974: 59) hangsúlyozzák, hogy a szocialista társadalom rétegződésének kérdését érinteni nemcsak az irodalomban, hanem a szociológiában is újdonságnak számított.

<sup>32</sup> A fogalmat a következő jelentésben használom: „A diszkurzív konfigurációk [...] úgy jelennek meg, mint mikroelbeszélések.” (Greimas–Courtés 1979: 60) Talán nem haszontalan referenciaként felidézni egy másik műben található leírást: „Ha több szöveget is szemügyre veszünk, észrevevesszük a hasonlóságokat, közös pontokat az e szövegek által megvalósított figuratív pályák között. Ebből kiindulva mondhatjuk el, hogy a szövegekben megvalósított figuratív pályák egy *diszkurzív konfigurációban* vonhatók össze. [...] A diszkurzív konfiguráció tehát úgy tűnik fel, mint olyan virtuális jelentések együttese, amelyek a diszkurzusok és szövegek által a figuratív pályákon belül realizálhatók.” (Entrevernes 1984: 95)

nevezetesen hogy az ideológia mint társadalmi és politikai struktúra nem szavatolta annak megvalósítását, amit az „aktualizált értékek” tartományában soroltam fel (vö. az 1.3.1. fejezetet). Ám az ideológiával szemben képviselt kritikus attitűd irodalmilag nincs kidolgozva, hanem inkább zsurnalisztikus vagy kvázi-szociografikus szinten valósul meg.

Úgy látszik, hogy a fő probléma szorosan kapcsolódik a közlő alany szerepéhez és kognitív szintjéhez. Formailag a közlő alany nem azonos Makra Ferencel, aki a cselekvő alany [*sujet opérateur*] és a megfigyelő aktáns [*actant observateur*] egyszerre, de – és ezt látom a legnagyobb narrációs problémának a regényben – alig haladja meg az ő tudásszintjét. Ugyanaz érvényes Kadét alakjára. A szöveg túlnyomó része szabad függő beszéd formájában íródott meg, ami elvileg lehetővé teszi a narráció kognitív dimenziójának kitágítását a dialógus-formában írott részekhez képest.<sup>33</sup> A dialógusok résztvevői kizárólag familiáris stílusban beszélnek, egyébként igen különböző indítékokból. Mint korábban utaltam rá, Vali meg akar szabadulni a marxista–leninista szociolektustól, mégis használja, különösen amikor tökéletesen illik saját familiáris nyelvhasználatához (jó példa erre a korban igen divatos „rothadó kapitalizmus” klisé), de azért is, mert elfogadja az ideológia axiológiai rendszerét: Vali a szocialista művészet pártján áll, és állítólag tudja is, hogy ez mit jelent (vö. Kertész 1974: 54). Ugyanakkor Makra, társadalmi státusának – a nem túlságosan művelt munkás szerepének – megfelelően nem képes elvont gondolatokat megfogalmazni: éppen ezért a közlő alany elvállalja, hogy elmagyarázza, mire gondol Makra, ezt pedig az alak stílusában teszi.

Kertész regényének közlő alanya „mindentudó”; jellemző rá, hogy mindent többször és direkt módon elmagyaráz. Bálint és Veres (1974: 63) ugyancsak felrótták Kertésznek a „narrátor” magyarázatait és értékítéleteit, valamint ezeknek majdnem didaktikus voltát. A közlő alany még egy grafikus eljárást is felhasznált: az általa fontosnak ítélt dolgokat nagybetűvel (másutt dőlt betűkkel) írta: „[...] Makra kettős életre kényszerült; másképp beszélt a gyárban, másképp a körben és Valival, és mindenütt félig volt jelen, mert mindenütt OTT volt, de OTTHON nem volt sehol.” (Kertész 1974: 109)

<sup>33</sup> Idézzük Greimas definícióját (1976: 110): „[...] a szétkapcsolás [*débrayage*] meglehetősen összetett és sajátos eljárás a közlés alanyának részéről, amely először is azt jelenti, hogy a beszédet egy, a diskurzuson belül levő közlőre ruházza át, hogy azt később visszavegye, magához kapcsolja [*embrayage*], hogy a nevében beszélhessen, de úgy, mintha nem egy „én”-ről, hanem egy akármilyen „ő”-ről lenne szó, vagyis fenntartva a szétkapcsolást az aktáns szintjén [*débrayage actantiel*].”

Ennek a narrációtípusnak, amelyet „kisrealizmusnak” nevezek, megvan az a gyengéje, hogy olyan helyzetek, viták vagy leírások megalkotása helyett, amelyek mélyebb szinten összefüggő hálót képezve önmagukat magyaráznák, a felületi szinten kapunk magyarázatot a hősökről és az eseményekről. Mint később látni fogjuk, az „elméleti” megjegyzések, vagyis a közlő alanynak a mű szerkezetére vagy a szereplők jellemvonásaira vonatkozó kommentárja ezen a szinten iktatható be a szövegbe. Erről tanúskodik a posztmodern próza, így például Esterháznál megfigyelhetjük, hogy a metairodalmi megjegyzések beiktatása gyakran ismétlődő eljárás, amely az /interoceptivitás/ vs. /exteroceptivitás/ izotópia létrehozója. Kertésznek nem sikerül elérnie ezt a szintet.

A *figurativitás* által jellemzett diskurzusról való lemondás a fiktív világ megalkotásának lehetetlenségéről tanúskodik. Megjegyzendő, hogy Greimas a figurativitást az önmagát irodalminak nyilvánító diskurzus lényegi – noha egyedüli – jegyének tartja (Greimas–Courtés 1979: 213). A figuratív diskurzusnak az elvont diskurzusba való átmenetét egy meglehetősen hosszú, de stílusát tekintve nagyon reprezentatív szövegrészlet segítségével szeretném kimutatni. Ez a szövegmintá annak megállapítására is lehetőséget nyújt, hogy a közlő alany kognitív szintje alig különbözik a megfigyelő aktáns (Makra) kognitív szintjétől: „Vali főlénye abból adódott, hogy tanult lány volt, [...] nem is abból, hogy félelmes vitázó volt, gyors eszü, csipős nyelvű, gúnyoros; Makra ugyan nem szokott hozzá az *okos* nőkhöz, de Vali eszét szerette, nem ez volt a baj; Vali gondolatai voltak idegenek, idegenek és nyugtalanítók, mégis vonzották és ingoványra csalták, ahol a saját régi és jól bevált eszméibe nem kapaszkodhatott. Bár Vali is normában dolgozott, akár Makra, és nem kereste könnyen a kenyerét, életformája mégis idegennek tűnt Makra előtt, mert a súlypontja eltolódott a kenyérkereső foglalkozástól a szabad ideje, a munkától a művészet és gondolkodás felé; ettől lényegtelené vált számára, ami Makrának fontos maradt, nevetnivalóvá, ami Makra szemében volt fontos vagy égető. Vali másra figyelt, olyan dolgokra, amelyek Makra figyelmén kívül estek, melyekről ő keveset vagy épp semmit sem tudott, s ez szorongó félelmet keltett benne [...]” (Kertész, 1974: 52–53)

Ez a magyarázat a közlő alany részéről teljes mértékben felesleges, mert semmit sem ad hozzá ahhoz, amit a közlés címzettje már amúgy is tudott. Az előző oldalakon a közlő alany – kognitív hozzákapcsoláshoz folyamodva<sup>34</sup> – a következő megfigyelést tette: „[Vali] szinte minden dologban másképp gondolkozott, mint azok, akik közé Makra addig tartozni akart, és minden vonatkozásban különbözött azoktól a nőktől, akiket valaha is látott.” (i. m. 42)

<sup>34</sup> Greimas–Courtés szerint (1979: 123) ez annyit jelent, hogy „[...] a közlés alanya felfüggeszti a tervezett közlés aktusát és magára vállalja azt.”

Jegyezzük meg, hogy a kognitív hozzákapcsolás kizárólag Makra és Kadét közléseiből kiindulva valósul meg, Vali egyszer tölti be a megfigyelő aktáns szerepét, és a közlő alany közvetíti a gondolatait (Kertész 1974: 161). Ennek az lesz a következménye, hogy a diszkurzív konfigurációk száma kétféleképpen csökken: „Makra családi” – és „társadalmi életére”. Nem áll szándékomban Kertész szemére vetni, hogy nem polifonikus regényt alkotott például Déry Tibor stílusában, de azt megállapíthatjuk, hogy a művész-közeg (Vali és festő-szobrász barátai) bevezetése adekvát bemutatást igényelne, s a kritikák nem is mulasztották el e probléma felvetését (ld. Bálint–Veres: 65). Ezen a ponton a regény szövege megbocsáthatatlan hiányosságot mutat, mivel a bemutatás szintje nem haladja meg a figuratív pálya szintjét; „a művészi élet” vagy „a kulturális élet” diszkurzív konfigurációja üres maradt.

A szöveg annak megemlézésére szorítkozik, hogy bizonyos szereplők festenek vagy szobrokat készítenek, továbbá hogy vitákat folytatnak a művészi elkötelezettségről, és hogy akadnak sikerült művek. Az információk túlnyomó része Makrától ered, aki megfigyelő alanyként összefoglalja Valinak a művészetről alkotott elképzeléseit. Valit a jelek szerint különösképpen egy elkötelezett szocialista festő, Derkovits művei nyűgözik le. Magától értetődik, hogy ez a bemutatás igencsak hiányos, de a közlő alany sehol sem avatkozik közbe, hogy ezeket a réseket betöltse, vagy nyilvánvalóvá tegye Makra hozzá nem értését.<sup>35</sup> Ugyanez érvényes egy másik lehetséges diszkurzív konfigurációra, pl. „a politikai élet”-re, noha ennek a konfigurációnak a hiányát magyarázhatjuk Makra politika iránt tanúsított érdektelenségével is. A szöveg, következetesen tartva magát Makra nézőpontjához, kimutatja saját szegényességét és az ön-maga által felvetett problémák elmélyítésére való képtelenségét. Amikor például Vali puskával jelenik meg a szanatóriumban az 1956-os forradalom idején, ez nem ösztönzi Makrát arra, hogy megkérdezze, mi történik a menedékhelyén kívül, s hogy Vali tulajdonképpen kinek a pártján is áll.

<sup>35</sup> Előrebocsátva a következő fejezet analízisének eredményét, szeretném megjegyezni, hogy Mészöly Miklósnak sikerült tökéletesen meggyőző regényt írnia egy atlétáról anélkül, hogy narratív szinten különösebb figyelmet szentelt volna a sportnak. Olyan megfigyelő aktánst (és egyidejűleg narrátort) léptetett fel ugyanis, aki hangsúlyozta saját inkompetenciáját a sport területén; a regény mindazonáltal tartalmazza „a sportélet” diszkurzív konfigurációját, amely ismétlődő és a sportból kölcsönvett figurákon alapszik.

Makra csalódását a Magdussal közös életben többek között bizonyos visszatérő figurák<sup>36</sup> mutatják be, amelyeket megpróbálok összegyűjteni. Van-  
nak a keresztény valláshoz kötődő figurák,<sup>37</sup> amelyek ellentétet alkotnak:

„Vali ateizmus” vs. „Magdus kvázi-vallásos nyelvezete”  
(Kertész 1974: 61) (i. m. 237)

Mivel nem az /ateizmus/ vs. /hit/ ellentétről van szó, Makra a két nő közötti szembetűnő különbséget a /mély/ vs. /felületes/ ellentétének látja, és szemrehányást tesz magának amiatt, hogy engedve Magdus és családja igényeinek, templomi házasságot kötött; világosan látja, hogy neki semmit sem mondó formáért cserébe feláldozta saját meggyőződését. Barátja, Kadét mindent megtesz annak érdekében, hogy Makra meggyőződése tiszteletben tartassék: súlyt helyez arra, hogy barátját ne vallási szertartás szerint temessék el, ami a következő oppozíciót eredményezi:

„templomi házasság” vs. „pap nélküli temetés”  
(i. m. 239) (i. m. 291)

Kadét alapján véve következetesebbnek mutatkozik Makránál, mivel a keresztény hithez kapcsolódó figurák, amelyek a szövegben elszórtan találhatók, bizonyos értelemben inkoherensek; például Makrának a saját ateizmusát hangsúlyozó megjegyzései nehezen férnek össze azokkal a gondolatokkal, amelyek akkor ötlenek fel benne, amikor az élet és a létezés értelmének kérdésére keres választ (vö. i. m. 109). Néha az a benyomásom, mintha a keresztény vallás, ha tudattalanul is, bizonyos szerepet játszana Makra értékrendszerében, amiről a következő idézet tanúskodik (Makra gondolatairól van szó): „Már Krisztus is KENYERET és HALAT osztott, azt is tudta, hogy a népnek először kaja kell [...]” (i. m. 104)

<sup>36</sup> „Figuráknak nevezzük azokat a tartalom-egységeket, amelyek az aktáns-szerepek és funkciók minősítésére, mondhatnók, felöltöztetésére szolgálnak.” (Entrevernes 1984: 89) „A figura olyan tartalom-egység, amelyet egy állandó mag, valamint az definiál, hogy ennek a magnak a virtuális lehetőségei a kontextustól függően különbözőképpen valósulnak meg.” (uo. 91) Fontosnak tartom felhívni az olvasó figyelmét arra, hogy a következő fogalmak számos műben azonos értelemben szerepelnek: lexematikus figura/figura, szilárd mag/állandó mag/tartalom-mag. A következő terminusokat választottam: „lexematikus figura”, „figura” és „szilárd mag”.

<sup>37</sup> Az olyan lexematikus figuráról van szó, mint: katolikus, isten, tízparancsolat, Krisztus szeretete, ateizmus, Jóisten stb.

Makra – a családi élet vonatkozásában érzett – kiábrándulásának figuratívizálása<sup>38</sup> a mindennapi életből vett figurák segítségével történik. A Makra számára értéket jelentő tárgy, a családi tűzhely olyan figurák révén jelenik meg a szövegben, amelyek ismétlődése egy (a műben egyedül előforduló) izotópia rekonstruálását is lehetővé teszi: /pozitív/ vs. /negatív/.

A következő figurákról van szó:

„kívánt gyerek” (i. m. 113–114; 128–130)	vs. „lánya, Magdika” (i. m. 339)
„ágynemű” tiszta (i. m. 193)	vs. „ágynemű” „kétes tisztaságú” (i. m. 136)
„tányér” (i. m. 130)	vs. „csomagolópapír” (uo.)
„elképzelt kályha” (i. m. 52, 102)	vs. „megvalósult kályha” (i. m. 193)
„filodendron” (i. m. 193)	vs. a „filodendron” mint akadály, mint díszlet (i. m. 338)

Az elbeszélés előrehaladtával ezek a figurák tökéletesen jelleget váltanak és egy közepszerű, elviselhetetlen és fojtogató élet figuratívizálását szolgálják. Makra legfájdalmasabb tapasztalata az, hogy a lánya „nem az övé”, hanem Magdusé; egy olyan szövegben, amelynek az irodalmisága egyértelműbb, elegendő lenne maga a névválasztás (amennyiben az asszony nevére – Magdus – utal), a *Makrában* azonban magyarázatot is találunk az elképzelt Valihoz intézett monológ formájában.

Mindez a többi figurára is érvényes, amelyek mindig megőrzik konkrétságukat: az ágynemű a szekrénybe kerül, miközben a családi ágy kizárja az erotikát; Magdus testi vonzereje, amelyet a jelentőségteljes kályha-hasonlat fejezett ki, látszatnak bizonyult csupán: „[Magdus], aki eleinte szenvedélyesnek látszott, mert őt megtévesztette, hogy szeretkezés közben kipirult, arca tüzelt, akár a kokszkályha – s ez tetszett akkor neki –, de később, már az esküvő után, kiderült, hogy a lány az ágyban nagyon is tartózkodó [...]” (i. m. 231)

Makra közvetlenül öngyilkossága előtt a következő környezetben képzei el Valit: „[...] Vali pedig talán Kubában van, talán az Egyesült Államokban, ott él egy gyönyörű néger pasassal a Harlem egyik poloskás házában a tizedik emeletén, zsírpapírból eszi a felvágottat [...]” (i. m. 330)

<sup>38</sup> Ld. ezzel kapcsolatban a „Figuratívizálás” címszót Greimas és Courtés munkájában, 1979: 147–148.

A fenti szövegrészben a „zsírpapír” figura a szabad, a non-konformista életnek a jele. Azzal ellentétben, a szép kályha, amely annyi fáradsággal készült, közömbös dekoratív elemmé változik, míg a „filodendron” akadályt jelent, nem lehet tőle ablakot nyitni: „[...] itt a művem, itt van: AZ OTTHONOM, ez tellett tőlem, filodendronnal, amittől nem szabad kinyitnom az ablakot, mert Magdus sipítózik, hogy huzatot kap a növény [...]” (i. m. 338–339)

Ez a fojtogató légkört idéző kép vezet Makra szó szerinti megfulladásához. Az irodalmiság szempontjából véve Kertész megoldása tökéletesen illik a szöveg egészébe, és illeszkedik Makrának ahhoz a vonásához, hogy nem szeret feltűnést kelteni, tehát jobb annál, amit Kadét sugall: „[...] a Kadét körülnézett, látta [...] az ablak előtt a filodendront, a televíziót (tetején újabb csipketerítő), nézte a tiszta, gondosan elrendezett szobát, ahol Makra egyéniségének, ízlésének, tízéves jelenlétének semmi nyoma nem maradt, és arra gondolt, hogy ha Makra bejön ide „elbúcsúzni”, nem szarakodik a gázzal, kiugrik az ablakon.” (i. m. 278–279)

Idézzük a regény utolsó mondatát, amely egyben az öngyilkosság leírásának utolsó mondata is. Szép befejezése ez ennek az ismétlődő magyarázatokkal túlsúlyolt szövegnek, s éppen rövidsége miatt hatásos; szerencsére Kertész ezúttal nem látta szükségesnek, hogy elmagyarázza: az idő megszűnt Makra számára: „Három perc múlva lett volna negyed kettő”.<sup>39</sup> (i. m. 348)

### 2.1.3. Bibliográfia

(Ez a bibliográfia kizárólag a *Makra* című regénynek szentelt irodalmat tartalmazza. A szövegben megemlített összes többi munkára vonatkozóan ld. a könyv végén szereplő bibliográfiát.)

Alexa Károly 1971: *Kertész Ákos: Makra*. – Népszabadság 3. VIII., 7.

Almási Miklós 1972: *Egy hiányérzet társadalomtörténete. Még egyszer a Makráról*. – Kort XVI: 4, 624–632.

Almási Miklós 1977: *Egy hiányérzet diagnózisa: Kertész Ákos*. In: Uő, *Kényszerpályán*, Budapest, Magvető, 382–395.

Bálint Éva–Veres András 1974: *A sikerképtelenség környezetrajza*. – Valóság 8, 58–74.

Bata Imre 1979: *Két regény. Sikátor* (3. kiad.), *Makra* (5. kiad.). – Népszabadság 13. XI., 9.

Bor Ambrus 1971: *A vívódás tisztessége*. – MN 29. XIII., 3.

Cs. Nagy Ibolya 1971: *Kertész Ákos: Makra*. – Alf XXII: 12, 57–59.

<sup>39</sup> A könyvnek abban a kiadásában, amelyből idézek, a mondatot nem zárja le pont.

- Földes Anna 1976: *Szűk ruhában. Kertész Ákos: Makra*. In: Uő, *Próza jelen időben*. Budapest, Gondolat, 197–217.
- Gáll István 1981: „A mindenséggel mérd magad!” *Kertész Ákos: Makra*. – ÚI XI: 10, 122–125.
- Hajdu Ráfis 1971: *Kertész Ákos: Makra*. – TársSz 12, 95–96.
- Hajdu Ráfis Gábor 1984: *Kertész Ákos: Makra*. In: Uő, *Kritikák, esszék, tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 239–243.
- Jankovics József 1971: *Kertész Ákos: Makra*. – Ttáj 10, 964–965.
- Kis Pintér Imre 1971: *A teljes élet parancsa*. – ÉI 30, 11.
- Kis Pintér Imre 1979: „A mindenséggel mérd magad!” (*Kertész Ákos: Makra*.) In: Uő, *Helyzetjelentés*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 43–46.
- Monostori Imre 1979: *Szaktanulók és a Makra*. – ÚjFo 3, 51–61.
- Pomogáts Béla 1977: *A megalkuvás kudarca*. In: Uő, *Regénytükör*. Budapest, Kozmosz, 254–261.
- Rigó Béla 1971: *Kertész Ákos: Makra*. – Kort XV: 12, 1980–1983.



## 2.2. Mészöly Miklós: Az atléta halála

**Összefoglalás:** Hildit, az elhunyt futó, Öze Bálint élettársát az Állami Sportkiadó megbízza, hogy írjon könyvet annak az embernek az életéről, akivel tíz évig együtt élt, és aki nemrégiben hunyt el egy edzés során a romániai Vlediassában, az Égett Kő völgyében. A kiadó arra kérte a narrátort, hogy személyes emlékeit jegyezze le, de oly módon, hogy az elbeszélés domborítsa ki élettársa nagyságát. Hildi mindazonáltal megpróbálja tárgyilagosan és pontosan elbeszélni Bálint életét, noha többször be kell ismernie, hogy nem rendelkezik elegendő információval, vagy nem emlékszik pontosan, hogyan is történtek a dolgok. Lényegében meg akarja érteni Bálintot, és szeretne fényt deríteni halálának körülményeire. Őszinte akar lenni. Hű képet kíván festeni a szeretett férfiről, a futóbajnokról, akinek látványos pályafutását végigkísérték az általa elért rekordok. Hivatásában és társadalmi kapcsolataiban becsületeseznek és áldozatkésznek látszott, de a magánéletben nagyon is vitathatóan viselkedett. Hildinek éveken át két másik nővel kellett osztoznia rajta: Pécsi Pici-vel, egy fiatalkori barátnőjével, és Rékával, aki Bálint sógornője volt. Rékával való viszonya feltehetőleg a háború vége felé kezdődött, amikor Bálint az aszszony bábszínházában rejtőzködött; Réka szimbolikus darabokat írt, és hite szerint ő ismerte a legjobban Bálintot. Hildi 1943-ban ismerte meg a férfit, amikor az már ismert futó volt. Bálint fokról-fokra, töredékekben és nem mindig teljesen érthetően beavatta ifjúkorának történetébe, amelyet egy Tardos nevű kis faluban töltött. A vakációk idején négy fiú és egy lány, a náluk két évvel idősebb Pécsi Pici alkották a nevezetes „ötösfogatot”. Pici jól sportolt és a négy fiú osztatlan csodálatát élvezte. Tardoson történt, hogy az Öreg Pepita nevű edző felfedezte Bálint tehetségét, aki látványosan jó idő alatt futotta le a nyolcszáz yardot, anélkül, hogy ennek tudatában lett volna. A táv végén a falnak ütközött és ájultan esett össze, talán azért, mert nem tudott lefékezni, talán, mert nem vette észre a falat. Később csúcsokat döntött: ezeröttszáz méteren, ötezer, majd tízezer méteren, és 1953-ban azt tervezte, hogy maratonban indul Melbourne-ben. Egyik barátja, Bangó ugyanannak a klubnak a tagja volt, mint ő.

A serdülőkor küszöbére érve a fiatalok egyfajta egyezséget kötöttek, hogy Picinek joga lesz szeretőt választani közülük, majd három év múlva felváltani egy másikukkal, hogy szorosabbra fűzzék a kapcsolatot a csoport tagjai között. Elsőként Bálintot választotta ki, ám ő átengedte a helyét Bangónak.

Pici Stralsundban (Pomerániában) folytatta edzéseit, majd a Hitlerjugend tagja lett, noha ezt a tényt a szöveg nem mondja ki explicit módon.<sup>40</sup> A háború után Ausztriában ment férjhez, hogy ne kelljen hazatérnie. Adminisztratív jellegű állása volt a sport területén. Gyakran jött Budapestre, és ilyenkor Bálint a Hotel Astoriában töltötte a nappalokat és az éjszakákat, ahol Pici megszállt. Tízévi együttélés után Bálint kijelentette Hildinek, hogy a két nő eltűnt az életéből, és hogy feleségül kívánja venni.

Egy prágai viadalon Bálintot váratlan rosszullet fogta el, ki is kellett állnia a versenyből. Bálint azért ment Hildivel Vlediassába, a hegyekbe, hogy kipihenje magát és a saját módszere szerint folytasson edzéseket. Egy idős házaspárnál, Hildi ismerőseinél szálltak meg. Bálintot egy szakadék mélyén találták meg holtan, homlokán egy összezúzódtott pillangóval – valószínűleg az zavarta meg a látását. Stopperórája összetört, így lehetetlen volt megállapítani, milyen időt futott és milyen távolságot tett meg. Hildi könyvét végül is nem jelentette meg a Sport Könyvkiadó azzal az ürüggyel, hogy túl későn adta le a kéziratot. Egy „heroikus” életrajzot részesítettek előnyben, amelyet Bangó és Bartosi (egy másik fiatal sportoló, Bálint sporttársa) készített.

Az általam elemzésre kiválasztott regény szövege kezdettől és közvetlenül azt mutatja be, hogy semmilyen írás nem adhatja vissza a valóságot. Ez a szöveg felfogható a fiktív világ, tehát általában véve az irodalom hitelességének megkérdőjelezéseként. Ez a nézőpont kétségkívül újdonságot jelentett a hatvanas évek magyar irodalmában, noha nem ez a regény vetett fel elsőként ilyen problémákat (Béládi 1983: 302); a kritikusok általában Ottlik Géza szerepét említik ezzel kapcsolatban.

Az a mód, ahogyan a közlő alany kifejti álláspontját, még viszonylag hagyományos; ez annyit jelent, hogy a szöveg narratív komponense még koherens, és az írás aktusára vonatkozó problémák felvetése közvetlenül történik. Lévé, hogy tematikailag az operátor-alany tölti be az író szerepét, a szöveg számos, az írás folyamatára vonatkozó megjegyzést tartalmaz. Mészöly a későbbiekben lemondott ezekről az explicit eljárásokról. Olyan eszközöket vett igénybe annak kinyilvánítására, hogy a „valóságot visszaadni” lehetetlenség, amelyek narratív szinten kikezdték az elbeszélés koherenciáját. A tanulmányom tárgyát képező mű tehát fontos szakaszt képvisel a magyar irodalom fejlődésében általában és Mészöly életművében különösképpen. Véleményem szerint *Az atléta halála* a magyar posztmodernizmus előfutára volt.

<sup>40</sup> Szabolcsi Miklós hívta fel a figyelmemet arra, hogy Pici egy tetoválást viselt a jobb hónalja alatt (ld. az epizódot, amelyben Bálint felfedezi a tetoválást, Mészöly 1986: 147–148). Alapjában véve a történelmi tények megváltoztatásáról van szó (licentia poetica?), hiszen egyedül az SS-ek hordtak effajta tetoválást.

### 2.2.1. A narratív komponens

Elemzésemet a regény menetének bemutatásával kezdem a greimasi séma szerint. A regény narratív bázisprogramja, a továbbiakban NP [PN de base] a következő: „elbeszélést írni”, ám ez a program két, egymással szemben álló programra válik szét:

NP1:

Manipuláció	Kompetencia	Performancia	Szankció
dicsőítő elbeszélést írni	meg kell tennie, de nem önszántából teszi	az elbeszélés elkészül	az elbeszélés kudarca: az elbeszélés nem jelenik meg könyv formában

NP2:

igaz és mindent megmagyarázó elbeszélést írni	meg akarja tenni, de nem képes rá	az elbeszélés elkészül	az elbeszélés kudarca: nem ad magyarázatot Bálint halálára
---	-----------------------------------	------------------------	--

A fenti két program operátor-alanya Hildi, Bálint élettársa. Az NP1 manipulációjának „küldő alanya” [*destinateur*] az Állami Sport Könyvkiadó, míg az NP2 esetében maga Hildi, aki az „igazság” és a „megmagyarázás” értékei szerint cselekszik. Hildi többek között Bálint halálának okára keres magyarázatot. Hildi hármaskörű szerepkört lát el: ő az operátor-alany, a küldő alany, valamint a narrátor.<sup>41</sup> Az NP2 kudarc kezdetben nem látható előre, mint ezt a kompetencia-fázisból láthatjuk; a narrátor saját inkompetenciáját hangsúlyozza,<sup>42</sup> mint azt a következő példából láthatjuk:

<sup>41</sup> Tudatosan választottam a narrátor terminust a Greimas–Courtés-lexikon első kötetében szereplő meghatározás szerint (1979: 242): „Amikor a diskurzus küldője és címzettje [*le destinateur et le destinataire*] kifejezett módon a közlésben kap helyet (pl. <én> és <te> formájában), akkor G. Genette terminológiája szerint *narrátornak* és a *narráció címzettjének* nevezhetjük őket.” Véleményem szerint a „narrátor” és a „megfigyelő” fogalmaira vonatkozó újabb javaslatok és megfogalmazások az általam elemzett szöveg szempontjából nem bírnak jelentőséggel; például Hildi tölti be a megfigyelő aktáns szerepkörét. (Ld. a kérdéses szócikkeket in: Greimas–Courtés 1983: 151, 155–158)

<sup>42</sup> Béládi Miklós (1978: 84) az írói kompetencia megkérdőjelezéseként értelmezte a regényt. Ugyanakkor utalt arra is, hogy az író nagy gondot fordít a részletekre, a tárgyakra és az egybeesésekre: „[a regény] a kompetencia kiterjesztése ellen tiltakozik, ehelyett fontos apróságoknak, kis élettényeknek, tárgyaknak, véletlen egybeeséseknek tulajdonít a megszokottnál nagyobb jelentőséget és jogot kér egyúttal az elbeszélés bizonytalansági tényezője számára.”

– Hildi bevallja, hogy csekély írói tapasztalattal rendelkezik: „Aki sosem írt, csak élt, azt könnyen megtéveszthetik az ilyen kikötések: azt hiheti, hogy ami az ujjbegyében, az mindjárt a papíron is.” (Mészöly 1986: 7)<sup>43</sup> Jegyezzük meg azért, hogy a narrátor vallomása nem egészen állja meg a helyét; Hildi megemlíti, hogy korábban naplót írt, amelyet elégetett, amikor Bálinthoz kötötte az életét (30).

– elismeri, hogy nem tud tárgyilagos lenni: „az egyik nap végigolvastam, amit leírtam eddig az életünkről, s nem voltam megelégedve vele. [...] Úgy találtam, hogy még mindig túl sok a rögtönzött föltevés, a hasonlítás, az önkényes vonatkoztatás benne. Bár a kísértés is sok, hogy ezt-azt belemagyarázzak a történetekbe.” (111)

– tudatában van annak, hogy ismeretei nagyon hiányosak (Bálint életének csak bizonyos eseményeit ismeri, s ezek közül többet maga Bálint mesélt el neki): „De hogy akkor este mi történt közöttük, nem tudom.” (35)

– még azokra az eseményekre sem tud pontosan visszaemlékezni, amelyekben maga is részt vett (ő küldte a táviratot): „»Igazad volt, Öreg Pepita« – talán ez lehetett a távirat szövege; vagy az, hogy »A yard se jobb, de más« – már nem emlékszem pontosan.” (78–79)

Több használati NP<sup>44</sup> az operátor-alany részéről abban áll, hogy megszeresse magának az áhított kompetenciát, így pl. Hildi ellátogat azokra a helyekre, ahol Bálint korábban élt. Részletes listát készít azokról a tárgyokról, amelyeket Bálint egy dobozban őrzött; egy-egy alkalommal átadja a szót Bálintnak. Ekkor új narrátor lép be, akit explicit és naiv módon maga a fő narrátor, Hildi kelt életre: „Azt hiszem, okosabban teszem, ha nem leírni próbálom ezt az éjszakát, hanem az ő szavaival számolok be róla.” (51)

Ez a két narrátor nagy mértékben hasonlít egymáshoz: mindketten megmagyarázni próbálnak valamit (eseményt, tényállást, érzést), úgy állítva be a dolgokat, mintha a verbális bemutatás elégtelen volna; a legnyilvánvalóbb példa erre a pince-jelenet, ahol Bálint egy fiatalkori élményét szeretné felidézni. „Azt kérte, menjünk le együtt a légópincébe, csak egy negyedórára legalább, valamit tisztázni szeretne, amit nem tud szavakkal jól elmagyarázni.” (50)

Más párhuzamosságok is akadnak a narrátorok viselkedése között, amelyeket a következő séma segítségével szeretnék illusztrálni:

<sup>43</sup> A következőkben csak az oldalszámokat adom meg zárójelben; a szöveget követő szám a „Mészöly 1986” forrásra vonatkozik.

<sup>44</sup> „Az általános NP-t akkor bázis-NP-nek nevezzük, míg a feltételezett és a szükséges NP-eket használati NP-nek mondjuk: ez utóbbiak meghatározatlan számúak, mivel a betöltendő feladat komplexitásától függnék [...]” (Greimas–Courtés 1979: 298)

*Hildi*

- saját magának ír:  
„Ez az írás csak magamnak emlé-  
keztető.” (16)
- kételkedik abban, hogy le tud-e ír-  
ni egy helyzetet:  
„De erről már nem nagyon tudok  
hitelesen beszámolni [...]” (222)
- egyikőjük sem emlékszik pontosan, hogy miként zajlottak le az események:  
„[...] igyekszem semmit se elhall-  
gatni abból, ami történt; és hogy  
hogyan történt. – Azt hiszem, így  
[...]” (86)  
„[...] s próbáltunk visszaemlékezni rá, hogy nem a Bakonyban láttunk-e va-  
lami hasonló erdei utat. De nem tudtuk eldönteni, s ettől mind a ketten ide-  
gesek lettünk: hogy miért ilyen rossz az emlékezetünk.” (154)
- mindketten a jelentéktelen dolgokra emlékeznek inkább, mint például arra,  
hogy hány óra volt (54; 172), ki milyen ruhát hordott (110) stb.

*Bálint*

- önmagának beszél:  
„Nyilván az volt csak fontos neki,  
hogy elmondja, hogy szembesítse  
magát – s ehhez tanú is kellett.” (50)
- nem elégítik ki a szavak:  
„Ez egy olyan világ... – ismételte  
meg újra, kicsit bizonytalanul,  
mintha őt is zavarná, hogy nem  
tudja magát jobban kifejezni.” (71)
- „Arra már nem emlékszem, hogy mi  
történt a hergelő yohimbin-  
tablettákkal [...]” (63)

Az elbeszélés kevés időpont-megjelölést tartalmaz; néhány dátumtól elte-  
kintve a narrátor arra szorítkozik, hogy a háborúhoz képest elhelyezze az  
eseményeket, olyan utalások alkalmazásával, mint a háború „előtt, alatt,  
után”. A térbeli indikációk fontosabbnak látszanak, helység-, város- és utca-  
nevek említődnek. A tárgyak és a tájak leírása szintén fontos helyet foglal el  
az egészen belül. Az elbeszélés nem kronologikusan halad előre, Hildi valójá-  
ban erősen képzettársításos alapon mutatja be az eseményeket, és ez a maga  
narrátor kifejezésével élve „a rosszul koordinált erőfeszítések” (8) benyomá-  
sát kelti. A regény szövege egyébként nem fejezetekre, hanem néhány üres  
sorral elválasztott egységekre oszlik. Hildi asszociációi mégis gondosan ki-  
épített láncolatot alkotnak az elbeszélés visszatérő figurái körül; ennek az ér-  
telem-építkezésnek a leírásához a diszkurzív komponens elemzését kell vég-  
rehajtjunk.

### 2.2.2. A diszkurzív komponens

A szöveg koherenciáját többek között a sportra vonatkozó lexematikus fi-  
gurák nagyon finom használata biztosítja; egy pillanatig sincs az az érzésünk,  
mintha valamilyen szakkönyvet olvasnánk. A narrátor gyakran folyamodik

közvetlenül a sportéletből vett hasonlatokhoz,<sup>45</sup> de elemzésem jelenlegi szintjén nem ez a lexéma-használat foglalkoztat. A kiválasztott lexémáknak az értelem kialakításban játszott szerepét szándékozom bemutatni.

Mindenekelőtt egy példán szeretném illusztrálni a módszert, amellyel a narrátor kapcsolatba hozza egymással ama figurákat, melyek segítségével a számára kedves képeket megalkotja. Az egyik visszatérő kép „az út”; szemiotikai értelemben pertinenssé váló figuráról van szó, amely néhány variánssal is rendelkezik,<sup>46</sup> mint amilyen a „bakhátas út”. A narrátor kifejezetten utal ennek a képnek a jelentőségére: „Ahogy visszagondolok rá, engem valahogy mindig kísértettek a bakhátas utak.” (100)

„Az út” a szöveg egészében metaforikus jelleget ölt, s ezt a metaforát a természetes nyelv szolgáltatja (több nyelvben is megtalálható). A magyar nyelvben, mint tudjuk, az „út” az „életút” összetett szó részét alkothatja. Ebben az értelemben interpretálhatjuk a narrátor megjegyzését az elbeszélés elején: „Egy út nem közönséges út csak; hossza is van; ideje is van; sőt részideje. De mindezekén túl se az egyik, se a másik nincsen igazán. Ezért nem lehet soha megnyugodni.” (24)

Ebből a figurából kiindulva építi fel elbeszélését a narrátor, konkrét és metaforikus szemikus jegyek felhasználásával. Például a „keresztúthoz érni” szólás szolgáltatja az alapot Hildi és Bálint első találkozásának leírásához. Ez a találkozás teljesen átalakította Hildi életét. Konkrét értelemben véve Bálint éppen edzett (vagyis „haladt a maga útján”), míg Hildi az út szélén ült; ez a kezdeti kép az egész elbeszélés során érvényes marad. A tartalom síkján elmondhatjuk, hogy azalatt a tíz év alatt, melyet az aktánsok együtt töltöttek, Hildi Bálint életútjának leghívebb szemlélője marad. Az a tény, hogy együtt élve sem házasodtak össze, a párhuzamos útvonalak benyomását kelti; ez a kép viszont annak a délutánnak a leírásához nyújt alapot, amely a Vlediassába való indulásukat előzte meg. Arról a részletről van szó, melynek narrativitása a város különböző helyein történt események egyidejűségét hivatott tükrözni, amikor is mindegyik aktáns a saját útját járta: Bálint az Astoria szállóba ment, hogy Picivel találkozzék, míg Hildi otthon maradt, hogy fogadja Bartosit, akinek a látogatását már nem lehetett lemondani. Hildi tudatosan és kifejezetten

<sup>45</sup> Például [kiemelések tőlem – J. J.]: „A Szent Vitus templom tornyán, *mint a start-pisztolycső*, vakító élesen csillogott egy fémes tetőcserép.” (23) „Ettől a megjegyzéstől mindjárt több biztonságot éreztem magamban. [...] Mint aki *fél méter előnyt* szerez, de ahhoz már nincs ereje, hogy egészen »elszakadjon«.” (84).

<sup>46</sup> Az elemzett szövegben az „út” néha „útvonalat”, „pályafutást” jelent, vagyis olyan lexematikus figurává válik, amely ismétlődően és egészen magától értetődően utal a futó életére.

elutasította, hogy Bálinttal menjen. Útjaik így szó szerint elváltak, s csak néhány nap múltán találkoztak újra a hegyekben. Kölcsönösen elmesélték egymásnak élményeiket. A narratív komponens megfelelő megvilágítást biztosít annak a ténynek, hogy a két aktáns újra „közös útra lépett”: együtt utaznak el, terveket szőnek, elhatározzák, hogy összeházasodnak. Ám az elbeszélés irodalmisága szempontjából sokkal lényegesebb az, hogy a narráció módja a korábbi eltávolodást emeli ki, azt, hogy az események különféle helyszíneken zajlottak le, és láthatóvá teszi a jelenlegi közeledést. A lassan kialakuló bizalom érzékeltetésére a narrátor egymás után, időbeli sorrendben helyezi el a töredékes beszámolókat. Ennek következtében azonban arra kényszerül, hogy folyton változtassa a helyét; hol az Astoriában vagyunk, hol otthon. Ennek a részletnek a koherenciája felületi szinten elég gyenge, annál is inkább, mivel az egyik elbeszéléstől a másikhoz való átlépést a legtöbb esetben csupán az új bekezdés jelzi. Az, ami összekapcsolja a vallomásokat, abból ered, hogy összehasonlítható dolgokról szólnak. Az első idézett példa ugyanazt az aktust foglalja össze: „itallal kínálni”, míg a másik, amely némileg összetettebb egybekapcsolással [*embrayage*] él, a „valaki elkötelezettjének lenni” érzésére vonatkozik (Pici az egyezségükre emlékezteti Bálintot, Bartosi az edzésekre gondol).

1. példa

(otthon) „Én meg feltöltöttem a csészéjét, feszélyezett a hosszú csend.

(a szállodában) Pici Camparival kínálta Bálintot [...]” (192)

2. példa

(a szállodában) „»Remélem, tudod, hogy még adós vagy nekem...« – s hagyta, hogy oldalt lecsússzon róla a frottírkendő. [...] »Öltözz fel« – kérte Bálint. De Pici nem mozdult, csak a száját biggyesztette el: »Vagy elfelejtkeztl róla...?«”

(otthon) „Bartosi azt válaszolta nekem, hogy ő tudja, mivel tartozik Bálintnak.” (193)

Ez a többé-kevésbé megszakításos előadásmód egyre gyakoribbá válik Mészöly életművében. A *Szárnyas lovak*ban a különböző időkben és különböző helyeken történt események egy bekezdésen belül is egymásba fonódnak. Az itt elemzett regényrészletben hasonló eljárás történik, amikor kifejezetten az egyidejűségről van szó. „Mi az ajtóban állhattunk már Bartosival, mikor Pici odahívta magához Bálintot [...]” (200)

Jegyezzük meg azt is, hogy Bálint és Hildi vallomásai Vlediassában idéződnek fel, s a narrátor nem mulaszt el utalásokat tenni a hegyvidéki környezetre, ami a szöveg koherenciáját szintén lazítja.

E néhány példa után szeretném alaposabban megvizsgálni a narrátor aszociatív mechanizmusát, és kimutatni, hogy ez a mechanizmus szorosan kötődik a „stadion” figurájához. Ennek metaforikus értéke sokkal kevésbé nyilvánvaló, mint az „út”-é, de a narrátor gondot fordít arra, hogy a két figurát a leírásokon belül összekapcsolja. Egy olyan részletet idézek, amely Hildi Bálint iránti odaadását is mutatja. Nevezetesen arról van szó, hogy Hildi felhagyott tanítónői „hivatásával”, és barátjának szentelte életét. Mivel egy sportemberhez szegődött társul, Hildi, aki azelőtt mit sem tudott a sportról, a sportoló szemszögéből kezdte nézni a dolgokat; látásmódja és környezetleírásai a sportból vett képekre épülnek: „Ez az utca majdnem egyenes. Csupán a közepe táján hajlik meg enyhe ívben, mint a stadionok külső köre.” (139–140)

A konkrét értelemben vett „stadion” figurája magától értetődően fontos szerepet játszik a mű egészében, hiszen az elbeszélés tartalmából ered. Ennek a figurának azonban a narrativitás szempontjából is nagy a jelentősége, mivel a narrátor asszociációs mechanizmusát szabályozó képről van szó. E mechanizmust „koncentrikusnak” nevezem, mivel a stadion képe és az emlékek elrendezésének módja nagyon hasonló. Az egész szöveg egy szintről-szintre leereszkedő mozgás szerint fejlődik, térbeli és időbeli viszonyokra nézve. A kiindulópont, az átfogó elbeszélés olyasvalakinek a szemszögéből történik, aki már ismeri a végkimenetelt. Ez, véleményem szerint, a stadion legmagasabb körének felel meg, amelyet a legfelső lelátók alkotnak. Így értelmezhető a regény kezdete, ahol tudomást szerzünk Bálint haláláról, vagy a fentebb említett töredék, amelynek rögtön az elején megtudjuk, hogy Bálint nem találkozott Bartosival. Az egymásba csúsztatott elbeszélések leszálló mozgást követnek, az egyik a másikhoz a behatároló-behatárolt séma szerint viszonyul. Több példát is hozhatnék álláspontom alátámasztására; ezek egyike Bálint versenyfutása Batakoloson.

a behatároló elbeszélés: a batakolosi futóverseny;

a behatárolt elbeszélés: a Réka színházában tett látogatás 1953-ban; ez az elbeszélés behatároló egy másik elbeszéléshez képest;

a behatárolt elbeszélés: Bálint névnapja; ez az elbeszélés behatárol egy másikat;

a behatárolt elbeszélés: a látogatás Réka színházában 1943-ban;

a visszatérés a behatároló elbeszéléshez: a batakolosi verseny (vö. 161–186).



Az események elmondásának ez a koncentrikus módja akkor is érvényesül, amikor a narrátor lineárisan, egy út képéből kiindulva kezdi elbeszélését. Hildi elbeszélése Réka bábszínházában tett látogatásáról (ahová először egy osztállyal ment, hogy megnézzze „Az erdei verseny” című előadást) például egy faszor leírásával kezdődik. Ám még mielőtt részleteket közölne a Bálint szereplőjével történt találkozásáról (ez utóbbiról a találkozás pillanatában nincs is tudomása), s mielőtt összefoglalná a darabot, felidéz egy későbbi jelenetet, amely valóban az erdőben zajlott le: Bálint halálát. Miközben Bálint testét arról a helyről, ahol halálát lelte, a kunyhóba viszik, az öreg házaspár és Hildi egy állatnyomokkal teli erdőn haladnak át, és Padurica, az öregasszony magyarázza el Hildinek, hogy miféle állatok jártak ott. A narrátor egy megjegyzést tesz, amely összeköti a behatároló részletet (a színházlátogatást) a behatárolt részlettel (Bálint holttestének elszállítása), a „báb” lexematikus figurájának segítségével: „Mire a fele utat megjártuk, Padurica már egy egész bábelőadásra való állatot elsorolt.”

A narrátor, miután leírta a „gyászmenetet”, minden átmenet nélkül áttér a sorban vonuló gyerekek leírására; ezeket a gyerekeket kíséri Hildi a színházba. Az általam idézett magyar kiadásban még csak egy üres sorköz sem jelzi az egyik eseményből a másikba való átmenetet: mindössze új bekezdés van.

A Réka színházában tett látogatás és a darabról szóló beszámoló annál is fontosabb, mivel a darab tartalma és Bálint halálának körülményei figyelemreméltó hasonlóságokat mutatnak. Mindkét esemény az erdőben történik, az állatok ugyanazok, a Simonnak nevezett báb, amely az ember és az agár „keveréke”, a darab végén elfut. Réka minden jel szerint sugall egyfajta értelmezést, amikor Simont „a mi Hamletünknek” nevezi. A narráció címzettje azonban hasztalan reménykedik abban, hogy ezzel a közbeékelte történettel [*mise en abîme*]<sup>47</sup> magyarázatot kap majd Bálint életének és halálának értelméről, mivel Hildi, a naiv narrátor pozíciójának megfelelően, elfelejti a darab tanulságát. Számítani lehetett erre a megoldásra, hiszen a narrátor nagyon sok helyen hangsúlyozza inkompetenciáját. Ennek a részletnek a végén újabb, az emlékek pontosságára vonatkozó fenntartással találkozunk; a narrátor azon töpreng, hogy vajon az általa tudottak nem befolyásolják-e az eseményekről adott elbeszélését: „Mégse merem azt mondani, hogy csak így és csak ilyenek láttam őket akkor. Sőt, egész biztos, hogy nem ilyen komplikáltan. Inkább az valószínű, hogy mindezt már utólag magyaráztam bele, később, mikor

<sup>47</sup> A fogalmat a Dupriez által leírt értelemben használom (1977: 295): „[...] közbeékelésnek azt nevezzük, ha az elbeszélés összefoglalása magán az elbeszéléseken belül kap helyet.”

megtudtam, hogy Bálint a Réka szeretője, s hogy a motorbiciklis férfi, a férj, Bálint bátyja volt.” (110)

Réka darabjának jelentősége és jóslatszerűsége e regényrészlet valóság-szövetében (de nem az egész regény szövegében, hiszen Bálint haláláról már az első oldalon tudomást szerzünk) még nyilvánvalóbbá válik, ha észrevesz-szük, hogy a Batakolasra való indulás előtt Hildi és Bálint meglátogatják Rékát, aki „Az erdei verseny” új változatán dolgozik. Réka hangsúlyozza, hogy Simon monológja Hamlet monológjának modern változata. De ez a történet, melyet a narrátor újra elmond, többféle értelmezést is kaphat, hiszen ezúttal Hildi több hasonlóságot érzékel Réka és Simon, mint Simon és Bálint között. Ez az értelmezés a narrátor, pontosabban Hildi mint megfigyelő-aktáns szám-lájára írandó. Bálint és Hamlet összehasonlítására még visszatérek, és felvázolom ennek az aktánsnak a metaforikus jelentését.

A térbeli utalások fontossága a regény egészében, valamint az az asszociációs mechanizmus, amelyet „szintről-szintre leereszkedő mozgásként” írtam le, indokolttá teszi a képek csoportosítását a következő oppozíció szerint: /magas/ vs. /alacsony/, amelyet szemiológiai izotópiának tekintek, s amely a következő szemantikai izotópiának felel meg: /euforikus/ vs. /diszforikus/.

Meg kell jegyezmem, hogy az ily módon csoportosított képek többsége egy bizonyos ambivalenciát mutat annak következtében, hogy képesek átlépni az izotópia egyik oldaláról a másikra. Annak szemléltetésére két oszlopba rendezem el a választott eseményeket, a /magas/ vs. /alacsony/ ellentét szerint:

Ifjúkorukban alig létezett a dichotóma a padlás és a pince<sup>48</sup> között. Valószínű, hogy az egyezséget a pincében kötötték; Bálint a légópincében idézi fel ezt a jelenetet; az „ötösfogat” átköltözik a padlásra; Bálint ott sérül meg a Bangóval folytatott párviadalban; Bálint felviszi magatehetetlen testvérét (Ist-vánt) a lakásba; az István és Réka krizantémkoszorúja a Bálint által testvérenek ajándékozott autó tetején;

<sup>48</sup> Bálint nem emlékszik, hol történtek bizonyos események. Elő akarja adni a jelenetet Hildinek, ezért kéri, hogy menjenek le a légópincébe, mondván: „Jobb volna ugyan egy padlás, de az biztos zárva van. Egyébként a padlás és a pince eléggé rokon tér meg fogalom, tizennégy éven alul [...]” (50)

Karlstein kútjai: Hildi és Bálint megzavarodik a kút mélyéről jövő hangoktól; sohasem tudhatják meg, milyen mély, hiába próbálják egy beledobott kő segítségével kikövetkeztetni;

a tetőcserép visszaverte napsütés.

A magasan levő tárgyak, a nyitott égbolt és tér mindig euforikusak, a szöveg ugyanannak a mondatnak két refrénszerű változatát tartalmazza:

„A Szent Vitus templom tornyán, mint a startpisztolycső, vakító élesen csillogott egy fémes tetőcserép.” (23)

„A Mátyás-templom tornyán vakító élesen csillogott egy fémes tetőcserép.” (79)

a fejszékről visszaverődő holdfény a rogojeli udvarban; ez a falu a kunyhónál alacsonyabban helyezkedik el (vö. Hildi és Bálint éjszakai csavargása, 179–181)

„ott fönn, Vlediassában” – a szöveg egyik leggyakoribb kifejezése; Vlediassa, a hegyek közötti hely vitathatatlanul a boldogság helye,<sup>49</sup> ám Bálint éppen ott leli halálát, helyesebben nem ott fönt, hanem „lent”,<sup>50</sup> hiszen edzés közben leereszkedett a völgybe.

Az a tény, hogy a szemiológiai izotópia (/magas/ vs. /alacsony/) és a szemantikai izotópia (/euforikus/ vs. /diszforikus/) csak részben felel meg egymásnak, a regényszöveg ambivalenciáját okozza.

### 2.2.3. Az „atléta-portré” allegorikus értéke

Az elbeszélés kezdetén a narrátor bejelenti, hogy személyes történetet akar elmondani, nem ügyelve a háborúra: „Nem részletezem most a körülményeket, a háborút. Bár úgy tervezem, hogy abban a későbbi, kevésbé személyes hangú könyvben majd azt is megpróbálom [...]” (44)

Az elbeszélés tehát teljesen nélkülözné a „történelem” diszkurzív konfigurációját, és egyszerű történetként lenne olvasható. Ugyanakkor még narratív

---

<sup>49</sup> Ld. Hildi emlékeit 212.

<sup>50</sup> Bálint távozását Hildi a következőképpen meséli el: „[...] Bálint már nem volt mellettem. [...] S még egy cédulát se hagyott, hogy mikor jön haza, csak a szatyrot üresen, amiben a futócipőjét tartotta. Vagyis *oda* ment.” (222) (Kiemelés az írótól.)

szinten túl is sok említés esik a háborúról ahhoz, hogy megfeleldkezhessünk róla; Bálint kifejezetten utal a háború katasztrofális hatására: „A háború, azt hiszem, az kavart össze bennünk mindent.” (61)

A háború utáni periódusra is történnek finom utalások, az olyan kelet-európai változások említésével, mint az államosítás, vagy Sztálin szobrának felavatása. Igaz viszont, hogy narratív szinten nem kerül hangsúly ezekre az eseményekre.

Mindazonáltal felvetődik a kérdés, hogy a narrativitás és a metaforahasználat szempontjából ilyen gonddal megformált műben a Bálint életére vonatkozó események nem interpretálhatók-e metaforikusan is; más szóval, jogosult felvetni a kérdést, hogy értelmezhető-e Bálint élete allegorikus elbeszélés-ként Magyarország történelméről? Mindenekelőtt ott van magának Bálintnak a személyisége: erősen ambivalens és komplex figuráról van szó, ha komolyan vesszük az egyik aktáns (Réka) sugalmazásait a Hamlet-párhuzamról. A két aktáns (Réka és Hildi) által megfigyelt hasonlóságok Bálint és Simon-Hamlet között e három figura közös szemikus jegyei által nyernek megerősítést: /befelé forduló, magányos, titokzatos, habozó/. Tegyük hozzá, hogy noha Hamlet nyilvánvalóan tragikus hős, sokféle értelmezése létezik, és a figurát mindig a korízlás szerint formálják meg.<sup>51</sup> Hajlok arra, hogy Jan Kott értelmezését válasszam kiindulópontként, annál is inkább, mivel a kritikus Hamlet alakjának ambivalenciájára helyezi a hangsúlyt, arra az ambivalenciára, amely Bálint egyik jellegzetes személyiségjegye is.

„Hamlet nem csupán trónörökös, akit bosszúvágy fűt apja meggyilkolása miatt. A szituáció nem határozza meg Hamletot, legalábbis nem annyira, hogy minden ambivalencia eltűnjék belőle. Rákényszerített szituáció ez. Hamlet elfogadja, de ugyanazon gesztussal lázad is ellene. Elfogadja a szerepet, ugyanakkor ő maga kívül van a szerepen. Valaki más ő, mint a szerepe. Meghaladja azt.” (Kott 1978: 63)

Ez a jellemzés nem illik teljes egészében Bálintra, mégis két pontot kiemelnék belőle: az ambivalenciát és a rákényszerített szituációt.

Milyen portrét nyújt az atlétáról a Hildi által végzett introspekció? Ez a kép egészen bizonyosan nem hízelgő, s ezen a ponton regisztrálnunk kell a különbséget Mészöly műve és a korábban említett kisrealista regények között. Nevezetesen, a merev /jó/ vs. /rossz/ szembeállítás noha megőrzi érvényességét, már nem osztja fel a szereplőket a „hősök” és „antihősök” csoportjára, hanem egy és ugyanazon személyen belül nyilvánul meg. Lehetetlen példaként statuálni Bálint életét, mint ahogy azt az Állami Sportkiadó szeretné. Bá-

<sup>51</sup> E témával kapcsolatban lásd a Krakkóban, 1956 februárjában előadott *Hamlet* elemzését; ez a *Hamlet* mindenekelőtt politikai darab volt (Kott 1978: 54–67).

lint egyszerre odaadó, egocentrikus és nemtörődöm, tisztességes és tisztességtelen, hűséges és hűtlen. Teljesen a hivatásának áldozza magát, valóban segíteni akar fiatalabb társának, Bartosinak egy új edzésterv kidolgozásában, ám a megbeszélrt randevú pillanatában fölöslegesen megvárakoztatja, mert inkább Picihez megy az Astoriába. Szereti Hildit, visszatér hozzá, de megcsalja Pici-vel és Rékával; kocsit ajándékoz nyomorék testvérének, a karjában viszi fel az emeletre, ugyanakkor a felesége szeretője. Mindettől lelkiismeret-furdalás gyötri. Az ilyesfajta teremtmény ábrázolása olyan képet tükröz az emberi lényről, amely megítélésem szerint közelebb áll a realitáshoz, és valószínűbb, mint a moralizáló célzattal ábrázolt példás figurák.

Számomra az az érdekes, hogy az individuumról alkotott kép transzponálható-e a nemzeti tudatra? Be kell vallanom, hogy a következőkben javasolt interpretáció csupán egy a lehetőségek közül, de annál is indokoltabbnak tűnik, mivel a regény szövege kifejezetten említést tesz egy individuum élete és a történelem lefolyása között,<sup>52</sup> hogy az emberi létezés és a történelem értelme egyéb elterjedt vélekedésekkel szemben csak a posteriori tárul fel: „A férfiak (legnagyobb göggel persze a politikusok) szeretik azt állítani, hogy az események közben is tévedhetetlenül tudják, mi a világ értelme, a körülmények igazi jelentősége akkor és abban a pillanatban.” (44)

A fenti állítás éppen megcáfolja azt a naivnak vélt meggyőződést, és mint olyan, par excellence egzisztencialista jellegű. Az *atléta halála* az egzisztencialista eszmék közvetítőjeként is értelmezhető. Nem csoda, hogy a hatvanas években, vagyis abban az időszakban, amelyet a marxista ideológia dominanciája jellemez, nem értékelték kellőképpen ezt a regényt. Magyarországon csak a franciaországi publikáció után jelent meg.

A magyar történelem ismerete, a regény időbeli kerete és a korábban megkülönböztetett figurák metaforikus jellege arra indít, hogy Bálint magatartását Magyarország – a húszas évektől az ötvenes évekig terjedő – történelmének transzpozíciójaként fogjuk fel. Ennek az a veszélye, hogy ha egyszer metaforákat kezdünk keresgélni, akkor hajlamossá válunk arra, hogy mindenben metaforát lássunk. Bálint bécsi sikerét tehát az első és második bécsi döntésre való célzasként fogjuk fel (1938. november 2. és 1940. augusztus 30.). Az első döntés jóvoltából Magyarország Szlovákia és Ruténia déli megyéit, a másodiknak köszönhetően pedig annak a területnek egy részét kapta vissza, amelyet a trianoni békeszerződés Romániának ítelt, vagyis Erdély északi részét. Ez ugyan siker volt, ám milyen áron! Az a történelmi helyzet, amelyben Magyarország az első világháború után találta magát, a szó szoros értelmében a Tengelyhatalmak felé tolt az országot. Hitler volt az egyedüli, aki cinikus

<sup>52</sup> Vö. az explicit párhuzamot az edző és a politikus között (48).

megfontolásokból és a német államról alkotott elképzelései alapján odafigyelt a magyar területi követelésekre, ugyanakkor gyanakodva szemlélte a magyarokat, akik a Tengely melletti elköteleződésüket követően kísérleteket tettek a kiszállásra. A magyar külpolitika a háború alatt felettébb kétértelmű volt: 1939-ben Magyarország megtagadta az engedélyt, hogy a Lengyelország ellen vonuló német hadsereg áthaladjon az országon; ennek köszönhetően (az első döntés után létrejött közös magyar–lengyel határon keresztül) több ezer lengyel keresetett menedéket Magyarországon, s nyílt lehetősége arra, hogy a nem megszállt területeken a Tengely ellen küzdő katonai egységekbe tömörüljön. Nem áll szándékomban, hogy védelmezzem az első bécsi döntést, amely két nemzet tudatában is mély meghasonlást eredményezett. Csupán a történelmi tények ambivalenciájára akarok rámutatni.

Nem egy „kikényszerített” helyzetről van-e szó, amely olyan állásfoglalást, olyan cselekvést követel, amelynek sikere előre láthatóan kétes értékű? Ilyen értelemben interpretálhatjuk a regény alább idézett részletét.

A Bécsbe indulás előestéjén Bálint Rékánál töltötte az éjszakát, miközben Hildi csomagolt az útra. Reggel, indulás előtt Hildi megkérdezte, mire lenne még Bálintnak szüksége. A válasz ez volt: „Semmire most már, csak a rossz lelkiismeretre – mondta. – De azt viszem.» [...] Akkor futott Európa-csúcsot, ott Bécsben.” (166)

Az általam választott allegorikus perspektívában minden tény magyarázható a „történelem” diszkurzív konfigurációjának segítségével: a fiatalok egyezése politikai paktummá válik, Pici naiv megjegyzése, miszerint „ott” (Ausztáriában) összegyűjtik az emberi haját, hogy szövetet készítsenek belőle – a koncentrációs táborokra utal, az éjszakai látogatás Rogojel faluban, ahová hívták ugyan Hildit és Bálintot, de ahol senki sem várja őket, úgy értelmezhető, mint a magyarok nem kívánt bevonulása a román területekre. A vlediaszai euforikus légkört a Sztálin halála után a kelet-európai nemzetekben feléledő reménykedés hulláma magyarázza. Bálint készülődése a maratoni futásra interpretálható-e az 1956-os forradalomra való utalásként? Az a tény, hogy a távot nem futja le, azt jelenti-e vajon, hogy nincs átadni való üzenete, vagy azt, hogy a sors megkímélte egy új választástól? A kérdést nyitottnak látom.

Bálint alakja így új dimenzióval bővül: ha kapcsolatot létesítünk Bálint és Magyarország között, úgy a szó klasszikus értelmében vett tragikus szituációval állunk szemben.<sup>53</sup> A történelmi körülmények egy képtelen választást kény-

<sup>53</sup> Goldmann meghatározása szerint (1965: 254): „A tragédiát a szó szigorúan vett értelmében az jellemzi, hogy benne a konfliktusok lényegük szerint *megoldhatatlanok*, s nem csupán megoldatlanok, mivel elképzelhetők olyan darabok is, amelyekben a konfliktusok akcidentális okokból maradnak megoldatlanok.”

szerítenek ki a saját nemzeti érdekek és más nemzetek érdekei között. Vagy önmagát, vagy másokat kell elárulnia. Bálint időnként mintha nem akarna dönteni: lehuny szemmel fut (ld. a szemét eltakaró zsebkendő metaforikus képét, 180–181). Ha egyszer elindult, Bálint folytatja útját. Néha valami elállja ezt az utat (Tardosban beüti a fejét, Karlsteinben megtorpanásra kényszerül). Vlediassában egy pillangó veszi el a látását, de nem űzi el, mert azt tanították neki, hogy a ritmust nem szabad megszakítani. Vannak azonban más, az előbbieknél elmentmondó képek is (mint például az a részlet, ahol kifejezi azt a vágyát, hogy úgy elemezze saját viselkedését, ahogy egy rovarét szokás, ld. 77–78).

Szeretnék egy példát hozni azokra a kétségekre, amelyek Bálintot saját választandó életpályája felől gyöttrik, s amelyek kétségek a választás szabadságából adódnak. A Rogojelben tett éjszakai séta során Bálint és Hildi egy tanya udvarán találják magukat. Hildi látja, hogy barátja felemel néhányat a földön elszórt dolgok közül. Azon töpreng, hogy vajon Bálintnak az a fiatalkori jelet jutott-e eszébe, amelyről egyszer neki beszélt: „Akkoriban már végérvényesen el volt kötelezve, tudta, hogy a futásnál köt ki – s hogy se diszkosz, se nyújtó nem lesz ezentúl az életében, semmi más, csak a futás. De azért a kétség is megmaradt ugyanakkor, hogy csakugyan jól választott-e. És hogy valóban ő?” (216–217)

Az idézet utolsó mondata különösképpen rávilágít arra, hogy ennek a „magyar Hamletnek” a sorsát annak a közösségnek a végzete határozza meg, amelyhez tartozik. A sors viszi el azokra a helyekre, ahol idegennek számít (ld. a Rogojelben tett látogatást, melyet fentebb már említettem, valamint az utazást Batakolosba, ebbe a moldvai emberekkel benépesített faluba, ahonnan az őslakosságot, a svábokat „hazatelepítették” Németországba). Mindezzel a Bálint és Hamlet közötti hasonlatkeresés jogosultságát igyekeztem alátámasztani (Rónay 1971: 425),<sup>54</sup> természetesen a kétségek és a töprengés Hamletjéről van szó. Úgy vélem, a magyar kritikusok nem eléggé átgondoltan beszéltek Bálint „tragikus” sorsáról vagy haláláról (Pomogáts 1977: 223), szemére vetve ezzel egyidejűleg „az értelmetlen küzdelmeket”, a fanatizmust és a közönyösséget. Úgy tetszik egyébként, hogy maga a szerző is hasonló értelmezést sugallt.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Rónay nem magyarázza meg, milyen alapon nevezi Bálintot „a Hamlet mintájára megalkotott atlétának”.

<sup>55</sup> „Az atléta halála (1966) az értelmetlen küzdelmekben őrlődő ember tragédiáját érzékeltette. Hőse hosszútávfutó, aki mindig új meg új rekordokat hajszol, nem méri fel lehetőségeit, mindenáron teljesíteni akar. Ahogy az író mondja: »bizonyos képességei rendkívüliek, de az érzékenysége éppen hogy korszerűtlen: arra süket, amit meghódít. Csak *produkál*, nem *absztrahál*...«.” (Pomogáts kiemelése.) (Pomogáts 1982: 448)

Az eddigieket összegezvén megállapíthatjuk, hogy Mészöly egy, a klasszikus értelemben véve tragikus emberi lényt vázol fel. De a klasszikus tragédiákkal szemben az embert paradox lénynek látja. Ezen felül kifejezi azzal kapcsolatos kételyét is, hogy lehetséges lenne nyomon követni egy életet és világos, egyértelmű elbeszélés formájában elmondani. Az általa alkalmazott narratív eljárások tökéletesen illenek a tartalomhoz. Az elbeszélés két szinten olvasható: a narratív szint az individuális életre helyezi a hangsúlyt, amely a választás szükségszerűsége okán tragikus. Allegorikus interpretációnkban azt a szerepet, amelyet a klasszikus tragédiában a végzet játszik, itt a történelem veszi át. Kott szerint (1978: 113) ez a helycsere a tragédia utolsó fejlődési fázisát jellemzi, mielőtt átadná a terepet a groteszknak és az abszurdnak: „A tragikus és a groteszk világ zárt; nincs belőle kiút. A tragikus világban ezt a kényszerhelyzetet hol az ókori istenek, hol a Fátum, a keresztény Isten, a Természet, hol pedig az ésszerűséggel és szükségszerűséggel felruházott Történelem idézte elő. [...] Egy groteszk világban a bukást semmiféle abszolútum nem igazolhatja, s a vereségért nem hárítható rá a felelősség. Az abszolútum mögött nem áll semmiféle ésszerűség; egészen egyszerűen ő az erősebb. Az abszolútum abszurd.”

#### 2.2.4. Bibliográfia

(Ez a bibliográfia kizárólag *Az atléta halálának* szentelt irodalmat tartalmazza. A szövegben említett egyéb művekre vonatkozólag lásd a könyv végén szereplő bibliográfiát.)

Béládi Miklós 1978: *Az elbeszélő illetékessége*. – Je 1, 81–86.

Bori Imre 1984: *Mészöly Miklós*. In: Uő, *Huszonöt tanulmány a XX. századi magyar irodalomról*. Újvidék, Forum, 562–572.

Pomogáts Béla 1977: *A magány atlétája*. *Mészöly Miklós: Az atléta halála (1966)*. In: Uő, *Regénytükör*. Budapest, Kozmosz, 222–230.

Rónay György 1971: *Mészöly Miklós: Az atléta halála*. In: Uő, *Olvasás közben*. Budapest, Magvető, 424–426.



### 2.3. Örkény István: *Forgatókönyv*

**Összefoglalás:** A darab négy katona színre lépésével kezdődik, akik a Fővárosi Nagycirkuszban az 1949. szeptember 22-i különleges előadás díszleteit készítik elő. A Mesternek nevezett illuzionista, aki hipnotikus képességeiről ismert, meghívta az ellenállás idején szerzett barátait. Az első meghívott Magyarország párizsi nagykövete, Barabás Ádám – nemzeti hős, a háború előtt az illegális kommunista mozgalom elkötelezett harcosa, harcolt Spanyolországban és Franciaországban is – édesanyja társaságában érkezik. A nagykövetet a Külügyminisztérium hívatta haza, de főnökei mindeztidáig nem fogadták. A többi vendég: Novotni, aki a háború előtt fővadászmester volt, és segített Barabásnak a visegrádi várban elbújtatni Hódosi ezredest, az ellenállás vezetőjét; Marosi, az újságíró, Nánási Piri, aki Barabás emlékiratait rendezte sajtó alá, Littkéné, Barabás barátjának édesanyja, aki a titkosrendőrség által tartóztatott fia helyett jött. A meghívottakat Sztella fogadja, aki jelenleg a Mester partnere, valamint Misi, a bohóc. Mindketten segítettek megszöktetni Hódosi ezredest abból a kórházból, ahol a Gestapónál történt kihallgatását követően ápolták. Sztella abban az időben ápolónő volt, Misi pedig, akinek az igazi neve Friedmann Vilmos, tökéletes német nyelvtudásának köszönhetően sikeresen „helyettesítette” a Gestapo őrét. Az ezredest először Barabásnál bújtatták el, aztán a Mester cirkuszában, s csak ezt követően vitték Visegrádra, ahol, legalábbis az eddigi hivatalos verzió szerint, öngyilkos lett. (Ezt Barabás, az öngyilkosság egyetlen tanúja erősítette meg.) Barabás emlékiratainak sajtó alá rendezője néhány zavarba ejtő kérdést tett fel neki azokra a részletekre vonatkozóan, amelyeket a titkos dossziében fedezett fel; így például felvette, hogy nem találtak löpornyomokat az ezredest halántékán, továbbá azt az érthetetlen tényt, hogy egy jobbkezes ember balkezes módjára ölte volna meg magát. Ez a felfedezés egyébként az állásába került.

A meghívottak között folyó beszélgetés során Barabás megdöbbenve tapasztalja, hogy noha mindannyian aktívan részt vettek a náci elleni harcban, vagy legalábbis szimpatizáltak a kommunista eszmékkel, valamennyiüket eltávolították az állásukból és kizárták a közéletből.

A Mester megkezdte az előadást, amelynek során a hipnotizált vendégekkel játszotta el bizonyos jeleneteket, így például az oroszországi októberi forradalmat, Magyarország hitleri megszállását a háború végén, az 1956-os forradalmat. Ez utóbbi jelenet a dráma cselekményét az időbeliségre vonatkozó korábbi explicit utalásokhoz képest későbbre helyezi. A Mester bevonja a közönséget a játékba, kinek-kinek kérdéseket téve fel arra vonatkozólag, hogy

miképpen viselkedett a fontos történelmi pillanatokban, mint például a zsidók tömeges deportálásakor.

A dráma akkor vesz döntő fordulatot, amikor a Mester bejelenti, hogy a színhely a Népbíróság, ahol az árulással vádolt Barabás pere folyik. A meghívottak korábbi szerepüknek megfelelően tanúskodnak a perben. Barabást azzal vádolják, hogy már a háború előtt is felforgató tevékenységet folytatott, kiszolgáltatta az ellenállás vezetőit a Gestapónak, és meggyilkolta Hódosi ezredes. Littke anyja azzal vádolja, hogy feladta a fiát, aki a magyarországi helyzetre vonatkozó üzenetet adott át neki. Ebben az üzenetben az állott, hogy a párt elárulta a kommunista eszméket, és a nép a lázadás küszöbén áll. A jelek szerint Barabás provokációnak vélte ezt az üzenetet, és valószínűleg feljelentette Littkét, akit ennek következtében le is tartóztattak. Barabás azonban több ízben is azon tépelődik, hogy vajon joga volt-e barátját árulóként kezelni. Némely tanúk szerint Barabás titkos üzenetet küldött Littkének, amelyben arra kérte, hogy szervezzen meg egy tüntetést Budapesten, de Barabás tagadja, hogy írt volna ilyen levelet. Marosi közvetítésével – aki a cirkuszon kívül lezajló eseményekről számol be – megtudjuk, hogy a forradalom megkezdődött, és hogy a nép azt kívánja, hogy Barabás álljon az élére; ő elfogadja ezt a szerepet, felolvassa a népnek szóló felhívást, de aztán meghátrál a katonák előtt, akik megakadályozzák, hogy elhagyja a cirkuszt, majd pedig hűnek nyilvánítja magát a kommunista eszmékhez és a párthoz. Barabás és Littke szembesítése – szemben az eddigi jelenetekkel, itt a Mester játssza a másik szerepet – mindent megkérdőjelez, amit eddig megtudtunk. Littke kijelenti, hogy sohasem küldött üzenetet; azt is bevallja, hogy Barabás ellen tanúskodott, hogy a vizsgálóbíró számára „használható forgatókönyvet” állítson össze. Azt tanácsolja Barabásnak, hogy mindent tagadjon, de nagyon elégedettnek látszik, amikor megtudja, hogy barátja a vádirat valamennyi pontjában bűnösnek fogja vallani magát. Barabás hosszú monológban vallja be bűnösségét, de azt is hangsúlyozza, hogy nagy dolgokat vitt véghez. Barabást bűnösnek találják és kivézik. A katonák elszállítják a holttestet; Barabás nem tér vissza többé a vendégek közé. A meghívottak meghajolnak a közönség előtt, amely megtapsolja őket, mintha mi sem történt volna.

### 2.3.1. Előzetes megjegyzések

A *Forgatókönyv* című drámát a magyar kritika egy része úgy értelmezte, mint az ötvenes évek magyarországi politikai kirakatpereiről szóló vádiratot.<sup>56</sup> Ez az értelmezés azon a meggyőződésen alapult, hogy a főhős, Barabás Ádám

<sup>56</sup> „Posztumusz drámája, a *Forgatókönyv* (1979) a „személyi kultusz” korának törvénysértő pereit mutatja be.” (Pomogáts 1982: 457)

ártatlan volt, és egy koncepció pernek esett áldozatául; az említett kritikusok kedvezőtlenül vélekedtek a drámáról mint műalkotásról (ld. Bécsy 1982a, 1982b; Nagy 1982).

Más kritikusok, köztük Sükösd Mihály (1980: 59) eltérő véleményre jutottak, Barabás alakját „hős-áldozatnak” fogták fel, és óva intettek minden olyan értelmezéstől, amely a drámát a Rajk László elleni per vagy bármely más koncepció per egyszerű rekonstrukciójaként értelmezné. A kritikus kiemelte a dráma szimbolikus jellegét és a darabot mindenekelőtt az emberi létezésről és a történelemtől való töprengésnek minősítette.

Az egyetlen kritikus, aki felismerte Barabás jellemének összetettségét és ellentmondásosságát, Ézsias Erzsébet volt; a modern magyar drámának szentelt munkájában megállapította, hogy:

„Barabás Ádám azonban nem konkrét történelmi személy, hanem típus-sűrítője a kornak: a becsületesen gondolkodóknak éppúgy, mint a megtévedteknek, a mártíroknak éppúgy, mint a felkelőknek.” (Ézsias 1986: 63)

Ez – az enyémhez legközelebb eső – álláspont szolgál majd kiindulópontként a dráma elemzéséhez. Az operátor-alany, Barabás az egész darabban a következő opozíció szerint jelenik meg: /hős/ vs. /áruló/.

Meggyőződésem továbbá, hogy ez a dráma, amely Örkény talán legkeserűbb műve, s amelyet szerzője az alcímében maga is „tragédiának” nevez, az író tragikus világlátását, valamint azokat a jegyeket tükrözi, amelyek egész életművére jellemzőek: a történelmi-filozófiai elmélkedést és a groteszket.

A dráma elemzéséhez a greimasi módszer eszköztárából azokat a fogalmakat választottam ki, amelyek különösen alkalmasnak látszottak a mű értelmének rekonstruálásához:

- a veridikció (Greimas 1983: 103–104), a veridikciós modalitások (Greimas–Courtés 1979: 419);
- az episztemikus modalitások, az interpretatív cselekvés (uo. 129–130);
- a referencializáció (Greimas–Courtés 1979: 311–313; Greimas–Courtés 1986: 188–189; Bertrand 1985: 15–40);
- a kontextus (uo., 67)<sup>57</sup> és az intertextualitás (Greimas–Courtés 1986: 119–122).

Felhasználok továbbá a közlő alany [*énonciateur*] fogalmát is; jöllehet drámáról van szó, mégis a közlő alany lép fel a szöveg általános szervezőjeként, s mint ilyen, felelős a cím kiválasztásáért, a tér-időbeli indikációkért, a szereplők magatartására, a díszletekre stb. vonatkozó indikációkért éppúgy, mint a főhős jelentőségteljes nevének (Barabás) megválasztásáért. A drámát három lexematikus figura elemzésével közelítem meg; ezek:

<sup>57</sup> Ld. ezzel a témával kapcsolatban a „Kontextus” szócikk 1. pontját.

- a forgatókönyv,
- a cirkusz, (a színház) és a bírósági tárgyalás;
- a főszereplő tulajdonneve: Barabás.

## 2.3.2. A dráma szemiotikai elemzése

### 2.3.2.1. A figurák

#### A. A „forgatókönyv” mint lexematikus figura

A dráma címe: *Forgatókönyv*, amely lexéma a következőt jelenti: „Valamely (játék)film művészi és technikai létrehozásához alapul szolgáló olyan írásmű, rendszerint gépelt kézirat, amely tartalmazza a színhelyeknek, a színészi játéknak és a technikai kivitelezés művészi vonatkozásainak leírását, valamint a szereplők által elmondandó szöveget.” (ÉrtSz II: 889)

A címet a közlő alany azon megjegyzése követi, hogy a film hossza 2800 méter, időtartama pedig 1 óra 46 perc. Ebben az értelemben tehát a cím volta-képpen nem cím, hanem egy műfaj, nevezetesen a film megjelölése. Jegye-zük meg, hogy a szöveg a kezdet kezdetétől felállít egy oppozíciót, amely a későbbiek során vissza-visszatér, méghozzá a: /valaminek látszani/ vs. /nem (az) lenni/ között.

A „forgatókönyv” figurája visszatérő a szövegben, és fontos szerepe van „a per” nevű figuratív pályán belül; a Barabás elleni pert a nagy illuzionista (a Mester) rendezi, míg a szereplők egyike, Littke a maga vallomását „forgató-könyvnek” nevezi (Örkény 1979: 148).

#### B. „A cirkusz”, „a színház” és „a bírósági tárgyalás” lexematikus figurái

A térbeli indikációk szerint a dráma cselekménye a cirkuszban zajlik, elő-ször a büfében, ahová megérkeznek a vendégek, majd az arénában. A „cir-kusz” lexematikus figurája jelentős konnotációkat idéz fel: a cirkusz a szín-házra utal, hiszen definíciója szerint „a nézőket emberi és állati mutatóványok-kal szórakoztató üzem” (ÉrtSz I: 802). A színházzal szemben „a cirkusz” figu-ra a /leértékelt/ szemikus jegyet tartalmazza, amely ennek a lexémának az el-vont értelméből vezethető le: a „cirkusz” „rendetlen tevékenységet”, „felfor-dulást” jelent, amiről az olyan szólások tanúskodnak, mint: „Micsoda cirkuszt csináltak? Kész cirkusz, amit ez csinál.” (ÉrtSz I: 802) Jegyezzük meg, hogy az /illúziókeltő/, /váratlan/ és /veszélyes/ szemák a „cirkusz” lexéma specifi-kus vonásai; az egyensúlyozó és idomító mutatóványok, amelyek az előadás ré-szét képezik, nem feltétlenül sikerülnek. A Barabás elleni per a drámában népbíró-sági tárgyalás formájában jelenik meg; a „tárgyalás” figura azáltal kö-tődik az előzőekhez, hogy amennyiben nyilvános, ugyanúgy vonzza a néző-ket, mint bármely más előadás.

Hogy megmutassam, miképpen kapcsolódnak egymáshoz ezek a figurák a szövegben, először szemikus jegyekre (nukleáris számákra) bontom fel őket:<sup>58</sup>

„a cirkusz” a következőképpen elemezhető:

/előadás/ + /illuzórikus/ + /váratlan/ + /veszélyes/ + /leértékelt/

„a színház” a következőképpen elemezhető:

/előadás/ + /fiktív/ + /előre megtervezett/ + /magasrendű/

„a bírósági tárgyalás” elemzése:

/előadás/ + /valóságos/ + /komoly/ + /magasrendű/.

A közös vagy ellentétes nukleáris számák lehetővé teszik a figurák összekapcsolását; a mi esetünkben az egyetlen közös széma az /előadás/, míg a megkülönböztető jegyek számosabbak, ami a következő ellentétpárok felállítást eredményezi:

a cirkusz	vs.	a színház
a cirkusz	vs.	a tárgyalás
a színház	vs.	a tárgyalás.

Mint később látni fogjuk, a diskurzus minden felsorolt szemikus jegyet felhasznál. Az értelemmel üzőtt játék – a narratív szintből kiindulva – emeli a szöveg koherenciáját.

A cirkusz kiválasztása a cselekmény színhelyét metaforikusan fogható fel; ezt a retorikai terminust a szemiotikusok a következőképpen magyarázzák: „[Metafora] egy lexéma másik lexémával való – szemantikai ekvivalencia alapján történő – helyettesítésének eredménye egy adott kontextuson belül.” (Greimas–Courtés 1979: 226) Értelmezésem szerint a „cirkusz” mint metafora a „világot” helyettesíti; ez a helyettesítés nagyon régóta elterjedt az európai művészetben és irodalomban, mint azt többek között Szabolcsi Miklós is kimutatta *A clown mint a művész önarcképe* című munkájában (1974). Ebből a műből idézek egy olyan részletet, amely – noha Örkény drámája előtt íródott – magyarázatot adhat nem csupán a „cirkusz”, hanem a „Mester” figurájára is:<sup>59</sup> „[...] úgy tűnik, »cirkusszá« vált egyre inkább maga a világ is – mint Karinthy műveiben. S ez a motívum: az egész világ, az egész élet, mint egyfajta értelmetlen cirkusz – vagy még inkább, a cirkusz mint a világra félel-

<sup>58</sup> Felhívom az olvasó figyelmét, hogy a „szemikus jegyek” és „nukleáris számák” ugyanazon jelentésben használatosak.

<sup>59</sup> Szabolcsihoz hasonlóan én is a hatalom képviselőjének tartom a Mestert; ő rendezi a Barabás elleni pert, ő hozza a halálos ítéletet. Ugyanakkor a Mester Barabás barátjának tünteti fel magát, ami annál is könnyebb, mivel már az ellenállás idején barátok voltak. A Mester magatartásának ambivalenciája a dráma szövegének egyik pertinens jegye. Mint később látni fogjuk, több szereplő is ambivalensen viselkedik, beleszámítva az anyákat.

mesen ránővő képződmény – a cirkuszigazgató mint diktátor – az artisták és bohócok mint hadvezérek, fokozódó erővel és fokozódóan groteszk színezéssel jelenik meg a művészetben ez években – az első világháború idejében és közvetlenül utána is.” (Szabolcsi 1974: 94)

A „cirkusz” lexéma konkrét és átvitt (metaforikus) jelentésének szembeállítását a darab az elejétől a végéig kiaknázza. Narratív szinten a cirkusz a maga konkrét jelentésében – mint illúziókeltő előadás – lehetőséget ad az idő- és térbeli indikációk megváltoztatására, miközben összességében megőrződik a valóságosság. Ennek következtében a dráma szövegét narratív síkon nagyon erősen érvényesülő koherencia jellemzi.<sup>60</sup> Ez a tény inkább hagyományos vonásnak számít, az európai abszurd színházzal szemben.

Örkény drámájában vannak olyan szereplők, akik helyettesítő nélkül jelennek meg: ezek a katonák, akiknek a jelenléte a cirkuszban látszólag szokatlan, jöllehet a fentebb említett /valaminek látszani/ és /nem (az) lenni/ ellentétpárral magyarázható, vagyis a cirkusz cirkusznak látszik ugyan, de nem az.

### C. A „Barabás” lexematikus figura

Ennek a pernek a vádlottja a Barabás Ádám nevű szereplő. Bár Magyarországon gyakorinak számít ez a név, lehetetlen nem gondolni a hasonló nevű bibliai hősrre. Az evangéliumi figura is rendkívül ambivalens, egyes értelmezések szerint Barabás zsidó bandita volt, mások szerint zelóta lett volna, Pilátus politikai foglya, akit valószínűleg a nép kérésére helyeztek szabadlábra. Valójában a farizeusok által megrontott és manipulált nép kérte, hogy Jézus helyett őt engedjék el. A Bibliára való utalás a szöveg további részében megerősítést nyer, nevezetesen a dráma tartalmaz egy jelenetet, amelyben a nép Barabás nevét kiáltozva biztatja, hogy álljon élére a felkelésnek (Örkény 1979: 113). Ennek a „bibliai” jelenetnek azonban van egy másik intertextuális referenciája, amelynek a hypotextusa Karinthy Frigyes egyik novellája, a *Barabbás*. A *Pisti a vérzivatarban* című drámájának előszavában Örkény még említést is tesz erről a novelláról (1969); idézi egyik részletét, amelyet az évszázadok óta ellentmondásos és ambivalens emberi viselkedés nagyon szép és pontos leírásának talál. A következő részletről van szó: „Ahogyan – és milyen szépen! – megírta ezt már Karinthy: »És akkor zúgás támadt, s mint mennydörgés zengett föl a sokaság. És a sokaság ezt kiáltá: 'Barabbást!' És rémülten néztek egymásra, mert külön-külön mindegyik azt kiáltotta: 'a názáretit'«”. (Örkény 1982: 189)

<sup>60</sup> A posztmodern irodalomban egyre inkább eltűnik a koherenciára való törekvés, amit nem mulasztok el kimutatni Esterházy Péter *Termelési-regényének* elemzésekor; a szöveg koherenciája csak diszkurzív szinten válik láthatóvá.

### 2.3.2.2. A veridikció és a referencializáció

Elemzésem kiindulópontjául a veridikció kategóriájára vonatkozó greimasi szemiotikai négyszöget választom. Greimas szerint a veridikció az elbeszélés világában az igazságot és a nem-igazságot meghatározó belső törvényeket mutatja meg és semmi köze az általános értelemben tekintett igazság fogalmához. Minden elbeszélésnek megvan a maga veridikciós modalitása, mely lehetővé teszi, hogy a „természetes világ”-ra való utalás és vonatkozás nélkül vizsgáljuk a szöveget. A fenti megjegyzéseken túl (Greimas–Courtés 1979: 419, 1983: 103–104), az Entrevernes-csoport munkájának (1984: 40–44) 4. fejezetére hívnám fel az olvasó figyelmét. Ez a fejezet teljes egészében a veridikció problematikájának van szentelve. Ebből idézem most: „A veridikció rendszere az elbeszélés zárt világán belül érvényesül: egy adott tárgyra vonatkozó igaz és hamis értékítélet nem azonos az elbeszélés elemeire kívülről ki-mért igazságítélettel (amikor is a dolgok egy adott állását a priori igazként, egy másikat a priori hamisként határozzuk meg). Egy adott állapot igaznak vagy hamisnak az elbeszélés elemeinek egymással való belső viszonya alapján minősülhet. Az elbeszélés maga teremti meg a saját igazságát és maga is rendelkezik felette. A szemiotika egyik feladata éppen az, hogy erről számot adjon.” (i. m. 44–45)

Elemzésem első része is ilyen irányultságú. Nem hagyhatom azonban figyelmen kívül a dráma explicit történelmi utalásait. Ezért ki kell szélesítenem a szemiotika kereteit, bevonva az elemzésbe a szövegen kívülről származó ismereteket is. Feltételezésem szerint ugyanis nem lehet pontosan rekonstruálni a dráma értelmét kizárólag a szöveg immanens elemzésére támaszkodva, ahogyan azt a szigorú értelemben vett szemiotikai analízistől remélik. Itt kell megemlítenünk a szemiotikai módszerben rejlő ellentmondásokat. Noha az elmélet megtiltja a „természetes világ” tényeire való hivatkozásokat, mégis felvesz olyan fogalmakat – például a referencia fogalmát (l.: referencializáció Bertrand 1980: 15–40) –, amelyek segítségével „kiléphetünk” a szövegből.

Mivel a szöveg narratív szintjén az /ártatlanság/ vs. /bűnösség/ kérdése az elsődleges, kiindulásként az /annak tűnik/ vs. /nem tűnik annak/ tengelyére illeszthető megnyilvánulások vázlatát érdemes kidolgozni.

A dráma központi kérdése az, hogy Barabás hős vagy áruló. A dráma narratív íve a lexematikus alakzatok, jelen esetben a hős és az áruló alakzatainak konkretizálása által rajzolódik ki. Barabás ártatlansága vagy bűnössége már első megjelenésekor, tehát az ellene indított per előtt felmerül. Bár nemzeti hősként jelenik meg, néhány szövegrész azt sugallja, hogy mégsem az. Íme a következő séma:

**Barabás hősnek tűnik**

- a perecáruslány az „Emlékiratok” szerzőjét ismeri fel benne;
- Barabás felismeri Novotnit, az ellenállásban résztvevő bajtársát;
- Marosi, az újságíró, a híres harcosra ismer Barabásban;
- Piri kisasszony, az „Emlékiratok” szerkesztője szerint Barabás a spanyol polgárháború önkéntese és a hazai ellenállási mozgalom bátor harcosa volt;
- Madridnál harcolt, Saint-Martinnél pedig felvették a nevét az Ellenállási Emlékműre;

**Barabás nem tűnik hősnek**

- beszélő neve van: a bibliai Barrabást idézi;
- Hódosi halálával kapcsolatban Piri kétségeinek ad hangot; mint a Hadtörténeti Múzeum Könyvtárának cenzora ünnepi beszédet írt Barabás szobrának avatási ünnepségére. Ebből az alkalomból tanulmányozta a titkos dossziékat, ami miatt fegyelmi büntetést kapott;
- Piri később idézi a Hódosi haláláról készült jegyzőkönyvet:

„A halál közvetlen okozója egy szabványos 0.75 kaliberű pisztolygolyó, mely a bal halántékon hatolt be. A sebhely környékén sem megpörkölődésnek, sem koromlerakódásnak nyomai nem tapasztalhatók, annak jeléül, hogy a lövést nem közletről, hanem távolról adták le. Ez pedig kizárja az öngyilkosság lehetőségét, más szóval a gyilkosság egyértelmű bizonyítékának tekinthető.” (i. m. 75)

Bécsy Tamás szerint Piri közlése hamis, tehát inkább Barabás ártatlanságát bizonyítja: „Nánási Piri közli, hogy a bizalmas dossziében azt olvasta, Hódosi nem öngyilkos lett, hanem gyilkosság áldozata. Abból pedig nyilvánvaló, hogy a dossziében már hamisított jegyzőkönyv van.” (Bécsy 1982a: 417)

Maga a szöveg véleményem szerint nem ad lehetőséget erre az értelmezésre, bár a „természetes világ”-ból eredő ismeretek ezt támasztják alá. A koncepciók perekben valóban hamis vádakot hoztak fel. (Később még visszatérek az értelmezés eme aspektusára.) Bécsy interpretációja figyelmen kívül hagyja Piri első, óvatosan kifejtett kételyét (l. felvonás 6. tabló), amelyben arról volt szó, hogy Piri írta a szoboravatási beszédet. Annak idején a hatóságoknak Barabásra mint nemzeti hősrre volt szükségük, ezért is állítottak neki szobrot. Az a tény, hogy Pirit megbüntetik, amiért elolvasta a titkos dossziét, értelmezésem szerint a titkos dosszié megbízhatóságát bizonyítja. Piri olyan információkhoz jut ezáltal, amelyek kompromittálóak voltak Barabás számára és amelyeket akkor



még nem akartak nyilvánosságra hozni. Ezt a minden ideológiára szükségszerűen jellemző eljárást nevezi Kołakowski misztifikációnak. A szövegben explicit utalás történik erre, amikor Littke azt mondja: „Voltak idők, amikor hősök kellettek, most árulókra van szüksége a pártnak.” (Örkény 1979: 145)

Barabás kétértelműségének bemutatása ekképpen folytatódik:

- Sztella felismeri Barabást mint hajdani alhadnagyot;
- Horthy hadseregében alhadnagyként szolgált;
- nem ismeri meg Misit (*i. m.* 14), aki maga mutatkozik be, és tréfából a Gestapo bérencének és hazaárulónak nevezi Barabást (*i. m.* 22);
- Füttyös álnéven tagja volt az illegális kommunista pártnak (*i. m.* 62);
- általános sztrájkot és felkelést szervezett a Magyarországot megszálló nácik ellen; az 1944. szeptember elsejére tervezett felkelés röpiratait a visegrádi várban rejtette el;
- Misi, Sztella és a Mester segítségével megszökteti Hódosi ezredest, a magyar ellenállás vezetőjét a kórházból, ahol a Gestapo felügyelete alatt áll; előbb saját lakásán, majd a Mester cirkuszában bújtatta el;
- elviszi Hódosit Visegrádra, ahol – az ezredes kérésére – odaadja neki a pisztolyát, mellyel az ezredes főbe lövi magát (*i. m.* 60);
- a háború után miniszter, államtitkár-helyettes, majd nagykövet lesz (*i. m.* 62);
- a forradalmi ifjúság bálványként tiszteli (*i. m.* 62);
- miután üzenetet kap a magyarországi kritikus helyzetről, a kommunista vezetők vád alá helyezését provokációnak minősíti, és elárulja az üzenet küldőjét, saját barátját, Littkét;
- Littke édesanyja Barabást vádolja azzal, hogy elárulta és letartóztatta a fiát (*i. m.* 73).

Az üzenetre vonatkozó epizód magyarázatra szorul. Elemeznünk kell Barabás viselkedését és gondolkodásmódját. Ez az epizód egyúttal (a későbbiekben elemzésre kerülő) ellentmondások egész sorát vezeti be.

A Marosi által átadott üzenet névtelen volt, tartalmazott viszont egy titkos kódot, amelyik a spanyol polgárháború egyik csatájára vonatkozott néhány mondat formájában. A csatának ezt a momentumát csak Littke és Barabás ismerte, s korábbi megállapodásuk szerint ez a célzás garantálja minden egymásnak küldött üzenet valódiságát és valósághűségét. Littkéné később ugyanezt a néhány mondatos kódot idézi, így bizonyítván, hogy Barabásnak nem volt oka kételkedni az üzenet küldőjének személyében. Barabás nem is kételkedett ebben, a titkos jelből tudta, hogy Littke üzen neki, azonban az üzenet tartalmát valótlannak minősítette és feljelentette barátját.

Barabás itt úgy jelenik meg, mint a párthoz szilárdan hű kommunista. Ezt a töretlen hitet hangsúlyozza a szövegben előforduló marxista–leninista szociolektus is. Littkéné vádjaira Barabás a következőképpen válaszol: „Asszonyom, ezt a fia nem üzent, nem üzenhette, de ha mégis ő üzent, akkor jól tettem, hogy ezt a provokátort feljelentettem, mert ebben az esetben ő is meg a maga fia is, ha még százszor a legjobb barátom is, börtönbe, sőt akasztófára való! [...] Nem barátom többé, aki bíráló szóval illeti a pártom vezetőit.” (Örkény 1979: 73–74)

Az első felvonás záró jelenetében a Mester megnyitja a Barabás elleni per tárgyalását.

A második felvonás cselekménye a Népbíróság üléstermében játszódik. Egy ilyen keret – peres tárgyalás a cirkuszban – nagyban megnehezíti az interpretatív munkát. Mivel drámáról van szó, a közlő szerepe nagy mértékben korlátozott. A Mestert tekintem a közlő aktánsnak (általában a közlő feladata a meggyőzés), és hangsúlyozom, hogy ez a szerep explicit ellentmondásokkal terhelt. A Mester bűvészi minőségében a tárgyalás (előadás) illuzórikus jellegét emeli ki. A tárgyalás elején így nyugtatja meg Barabást:

– „BARABÁS: A tanúk padjára? Hát mi lesz itt, kérlek?

– A MESTER: Mondtam már: tárgyalás. Ne vedd oly komolyan, nem kell ezt mellre szívni...” (i. m. 81)

Néhány tanúvallomást és szembesítést cirkuszi előadásba illő módon jelenetnek be (l. 121. és 128. oldal), és a jelenetet a közönség rendszerint tapsal jutalmazza.

A Mester bírói tisztségében ugyanakkor a tárgyalás komolyságára, komolyan vételére szólítja fel Barabást:

– „A MESTER: Csak beszéljen, bátran. Itt tárgyalás folyik, magát a törvény védi, sőt, kötelezi az őszinte tanúvallomásra. Feleljen a kérdésre.” (i. m. 99)

Ennek ellenére kijelenti, hogy a dokumentumok és a tanúvallomások alkalmasint hamisak és valótlanak lehetnek (lásd: 81–82):

– „A MESTER: Mit bámulod úgy azt a levelet? Derék ügyészünk, ha nincs meggyőző bizonyítéka, beéri egy hamisítvánnyal is. Mit akar ő? Bűnjelet, bűnjelet minden áron...[...].” (i. m. 104–105)

Ezek után a közlés címzettje és az értelmező képtelen egyértelmű interpretációt végezni. Barabást vádlottként a következő episztemológiai módok szerint jellemezhetjük:

- valószínűség (nem hisszük, hogy hős vs. áruló);
- valószínűtlenség (úgy hisszük, hogy nem hős vs. áruló);
- bizonytalanság (nem hisszük, hogy hős vs. áruló lenne).

A darab vége nem oldja fel ezt a dilemmát: miután Barabást kivégzik, a közönség tapsol, a meghívottak meghajolnak.

A „cirkusz” és „bíróági ülés” lexémák, homlokegyenest ellentétes alakzatok, mint azt már e lexémák elemzése során ki is mutattam. A dráma lefolyása során világossá válik, hogy a „per” alakzatának kibomlása (*le parcours figuratif*) a fent említett két alakzat összes szemikus jegyét felhasználja, ami végzőfokú ambivalenciát kölcsönöz a szövegnek, meg Barabás alakjának:

/illuzórikus/	– a Mester által felidézett jelenetek, mint például: Barabás Párizsban, – a tárgyak átváltozásai (egy darab papír levél, röpcédula, vádirat lesz) stb.;
/váratlan/	– a Mester játssza el Littke szerepét;
/előre megtervezett/	– Barabás és Littke viselkedése és tanúvallomása;
/veszélyes/ +	– a Mester rendezi a jeleneteket;
/valóságos/	– a katonák beavatkozása, Barabás kivégzése;
	– Littke távolmaradása, mivel ő valójában le van tartóztatva, s ezért nem tud eljönni a cirkuszba;
/leértékel/	– Barabás testét egy ételmaradékok és üres üvegek tárolására használt ládába dobják
	– a meghívottak viselkedése: az előadás (tárgyalás) végén, mintha mi sem történt volna, meghajolnak;
/emelkedett/	– a vádirat, a marxista–leninista szociolektus használata, Barabás utolsó szó jogán való felszólalása.

A tanúvallomások elemzése számos problémát vet fel a veridikció kereteit illetően. Nagyon nehéz ugyanis megválasztani azokat a kritériumokat, amelyek alapján valami /igaznak/ vs. /hazugságnak/ minősíthető. Még ha feltesszük

is, hogy a tanúvá „átalakult” szereplők megőrzik korábbi jellemvonásaikat, a veridikció perspektívájában akkor sem tudjuk teljes bizonyossággal megállapítani, melyikük mikor mond igazat és mikor hazudik. Mégis feltételezhetjük, hogy az anyák (Littkéné, Barabásné) semmiképpen nem akarnak ártani a fiaiknak. Az „anya” tematikus szerepe megengedi ezt a feltételezést, hiszen olyan személyről van szó, aki a „gyermeke javát akarja”. Egyébként úgy tűnik, a szövegben az „anyai szeretet” egyértelműen értékalkotó. Barabásné és Littkéné gyermekét gondozó és védő anyaként jelenik meg (l. például *i. m.* 112). A darab végén azonban megkérdőjeleződik ennek érvényessége; Littkét halálra ítélik, Barabást kivégzik, és a két anya mélyen meghajol a közönség előtt, mintha mi sem történt volna. Ez a jelenet sokatmondó, annál is inkább, mert a dráma szövegében volt már példa arra, hogy a „családi szeretet” elvesztette értékalkotó voltát. Novotni elmeséli, hogyan jelentette őt fel a saját fia: „Egyszer nem bírtam tovább, és éjnek idején, mikor mindenki aludt, fellopóztam a padlásra, és néztem a csillagos eget. Boldog voltam, mert a csillagok nem jelentenek fel senkit. De rajtakapott az egyetlen fiam, és feljelentett, hogy csillagnéző, tehát ellenforradalmár vagyok, s ezért újra, de most nem internáló táborba, hanem börtönbe zártak.” (*i. m.* 117–118)

Csupán annyi állapítható meg, hogy a két anya a „bizonyosság” episztemikus modalitásának a kategóriájával rendelkezik: mindegyikük azt gondolja a fiáról, hogy hős. A meggyőződésük összeférhetetlen; mialatt Littkéné megvádolja Barabást, Barabásné kedvezőtlen tanúvallomást tesz Littkéről.

Néhány ellentmondásos és/vagy váratlan részlet az anyák tanúvallomásából:

### A kulcs

Barabás lakásának csak két kulcsa volt, az egyiket az anyja őrizte, a másikat ő;

A Gestapónak volt kulcsa Barabás lakásához; Barabás távollétében lefoglalták az ellenállás tagjait, akik Barabás lakásában készültek gyűlést tartani (*i. m.* 110–111).

Barabásné meséli el ezt az epizódot, s úgy tűnik, mintha nem tudná, mennyire kompromittálja fiát vallomásával. Ugyanakkor a kérdés, hogy Barabás adta volna a kulcsot a Gestapónak, nyitva marad.

### Littke üzenete

Littke azt állítja, hogy soha nem küldött üzenetet Barabásnak (*i. m.* 142);

Littke – anyjának tanúvallomása szerint – letartóztatása előtt állítólag azt mondta: „Barabás mindent tud.” (*i. m.* 93);

### Barabás üzenete Littkének

Barabás tagadja, hogy valaha is írt volna Littkének (*i. m.* 96, 101, 102); Littkéné idézi Barabás levelét (*i. m.* 101, 102); Littkéné kijelenti, hogy fia letartóztatása után megtalálta Barabás levelét (*i. m.* 103);

Barabásné egy illető (Littke?) látogatásáról beszél, aki fia barátjának adta ki magát. Volt kulcsa a lakáshoz, és egy levelet mutatott neki, melyet Barabásné, az írás alapján, a fia leveleként azonosított (*i. m.* 112).

Barabás spontán reakcióként azt mondja anyjának, hogy az ismeretlen látogató valóban barátja, Littke volt. Bécsy Tamás erről azt írja: „A szövegből nem tudjuk bizonyosan, de lehetséges, hogy ez a látogató Littke László volt, de az is lehetséges, hogy egy újabb provokátor.” (Bécsy 1982a: 421)

Ez alkalommal a szövegben fellelhetők olyan részek, melyek alapján egyértelműen megállapítható, hogy az ismeretlen látogató valójában a titkosrendőrség egyik embere volt. Mivel Barabás levelét Littkéné fia letartóztatása után találta meg, semmiképpen sem lehetséges, hogy Littke a levéllel zsebében, a börtönből kísétálva látogatta volna meg Barabást. Azt pedig Littke bizonyára nem kockáztatta volna meg, hogy egy ilyen kompromittáló levelet hordjon magával, hiszen saját vallomása szerint mindig megsemmisítette a postáját (l. Örkény 1979: 93).

Barabás reakciója mindazonáltal váratlan: hiszen ha soha nem írt levelet Littkének, miért nem tiltakozott anyja vallomása ellen, ahogyan ezt korábban tette, amikor a Littkének küldött üzenetet felvették a vádiratba.

A Littkével való szembesítéskor Barabás elismeri, hogy írt egy levelet Littkének (*i. m.* 142).

### Barabás viselkedése

Felolvassa a néphez szóló, felkelésre buzdító felhívást (i. m. 131–132); A felkelést ellenforradalomnak nyilvánítja, és a fellázadt tömegbe lövet (i. m. 135). Vakon bízik a pártban (i. m. 120, 136), nem hajlandó még gondolkodni sem azon, hogy vajon Littkének igaza volt-e, amikor a pártot vádolta (i. m. 137);

Kétségei vannak a pártot illetően (i. m. 134).

Összegzésként álljon itt az értelem megszerkesztésének vázlata, a veridikció greimasi sémája alapján:

annak tűnik



nem tűnik annak ↔ nem az

A végeredmény groteszk (Jan Kott értelmezése alapján), amennyiben az „annak tűnik” annyit tesz: *hős és áruló*, vagyis Barabás egyszerre hős és áruló.

Milyen értelme van egy ilyen ábrázolásnak? A választ a szocio-szemiotikai elemzés adja meg.

### 2.3.3. A dráma szocio-szemiotikai elemzése

#### 2.3.3.1. A referenciáció

A Greimas–Courtés „Dictionnaire” (1979: 311–313) első kötetében a „referens” címszó alatt tárgyalja a valóságábrázolás egész problematikáját, melyet részletesen Denis Bertrand<sup>61</sup> dolgoz ki a második kötetben. Az ő álláspontját fogadom el, mely szerint a greimasi „külső referencializáció” kifejezést szerencsésebb a „referenciáció” fogalmával helyettesíteni. Ez utóbbi Bertrand definíciója szerint „a referenciális értékek megteremtésére vonatkozó eljárások összességét” jelenti.

<sup>61</sup> A *Dictionnaire*-ben szereplő szócikk szerzője egyben egy Zoláról írt tanulmány írója is (Bertrand 1985). Ez utóbbi munkájában Bertrand Zola *Germinal* című regényében a térbeliség diszkurzív konfigurációit mint a „valóságteremtés elsődleges vektorait” elemzi. Általánosan tárgyalja azt a kérdést is, hogyan kelt egy elbeszélés „valóság-hatásokat” (*effet de réalité*). A szemiotikai kutatásban szimptomatikus jelenség a „valóságos” (*réel*) és a „valóság” (*réalité*) terminusok idézőjelben történő használata. Bertrand egyébként, saját bevallása szerint, szívesebben használja az „elbeszélés figurativitása” kifejezést a „valóságábrázolás” terminus helyett. Sokat merítettem Bertrand munkáinak elméleti részeiből és a referens, a realitás és a realizmus egész problematikáját ezek alapján közelítettem meg.

Ez a szemiotikai fogalom kiváltképp alkalmasnak tűnik arra, hogy a tisztán szemiotikai elemzést új, szocio-szemiotikai irányba terelje, mivel elméleti keretet nyújt a szöveg és a „valóság” közötti kapcsolat értelmezésére.

A dráma szövegében több közvetlen utalást találunk Kelet-Európa és Magyarország történelmére:

- az orosz októberi forradalom;
- a második világháború eseményei közé tartoznak: a zsidók deportálása, a kommunista mozgalom és annak az antifasiszta ellenállásban játszott szerepe, a hirosimai atomtámadás;
- a sztálinista személyi kultusz és a kirakatperek;
- az 1956-os forradalom.

Mindezen történelmi utalások ellenére sem nevezhető a dráma hagyományos értelemben történelmi drámának, mint amilyenek például Illyés Gyula vagy Németh László színművei, melyekben az alakok és az események valóságos történelmi szereplőkre, illetve történelmi tényekre utalnak.

Habár a dráma tér- és időbeli kerete történelmi események leírására emlékeztet, nem lehetséges szigorú értelemben történelmi tényekről beszélni, miként a szereplőket sem lehet egyértelműen történelmi személyekkel azonosítani.

Fontos ezek után, hogy milyen jellegű történelmi tényekre és információkra támaszkodik a dráma. Meg kell vizsgálnunk azt is, mennyiben járulnak hozzá ezek az utalások a dráma veridikációjának megformálásához. A dráma szempontjából jelentős történelmi eseményekről és tényekről a következő vázlatot készítettem:

- az 1936–39-es spanyolországi polgárháborúban magyar kommunista önkéntesek is harcoltak a köztársasági erők nemzetközi brigádjaiban;
- a spanyol republikánusokat radikális ellentétek osztották meg. Elég emlékeztetni a trockistákkal és a katalán anarchistákkal való összetűzésekre (barcelonai csata, 1937 májusa);
- Rajk László (1909–1949) harcolt a nemzetközi brigádokkal a spanyolországi polgárháborúban; a második világháború után belügy- (1946–1948), majd külügyminiszter (1948–1949) volt; 1949-ben halálra ítélték és kivégezték;
- Gerő Ernő (1898–1980) a Komintern franciaországi és spanyolországi képviselője (1937), Rajk László barátja és a Rajk elleni koncepció per egyik megszervezője és felelőse volt;
- Raoul Wallenberg svéd diplomataként több száz zsidó életét mentette meg, amikor hamis svéd útlevelet állított ki számukra;

- a Biztonsági Szolgálat számos leleményes módszert alkalmazott dokumentumok hamisítására, még a kézírás sem garantálhatta teljes egészében egy dokumentum valódiságát. Az ugyancsak koncepciók per áldozatává vált Papp Simonnak, a MAORT igazgatójának egy felbérelt grafológus írt a felesége nevében levelet, amelyet elküldtek az elítéltnék;<sup>62</sup>
- az 1956-os forradalom a Petőfi szobor előtti demonstrációval kezdődött;
- az 1956. október 23-ai tömeggyűlésen a tömeg Nagy Imre nevét kiáltotta;
- Nagy Imre először ellenforradalminak minősítette az eseményeket (Molnár szerint – 1985: 321 – egy 1956. október 24-én, Balogh szerint – 1985: 405 – október 25-én sugárzott) rádióbeszédében;
- 1956. október 28-án a párt vezetői és Nagy Imre mint a Minisztertanács elnöke, a felkelést forradalomnak nevezik (Balogh 1985: 406);
- Nagy Imrét, aki előbb belügyminiszter (1945–1946), majd a Minisztertanács elnöke (1953–1955-ben, illetve az 1956-os forradalom idején), 1958. június 16-án kivégzik és névtelen sírban temetik el.

Ebből a rövid felsorolásból is kiderül, ami számomra Örkény drámájában a legfontosabb: az *emberek viselkedése kétértelmű és ellentmondásos*. Hiába rendelkezik valaki dicső múlttal, ez még egyáltalán nem garancia arra, hogy a jövőben is dicsőségben lesz része. Még ha harcolt is egy politikai rendszer győzelméért, akkor sem lehetett biztos abban, hogy egy ugyanolyan rendszer elismeri korábbi katonai érdemeit. Ráadásul igen ritka eset, hogy valakinek a múltja teljesen kifogástalan lenne, különösen politikai szempontból.

Örkény saját országának történelméből merítette a tényeket; a fenti vázlatból következtetni lehet arra, mely történelmi személyek és események szolgáltattak neki anyagot a dráma alakjainak megformálásában. Nyilvánvaló azonban, hogy nem a konkrét történelmi személyek, hanem az emberiség története és általában a tömeg viselkedése érdekli.

Örkény tragikusan szemléli a történelmet, váratlan és megmásíthatatlan és ettől abszurd események sorának tekinti. A szöveget úgy is olvashatjuk, mint az emberiség történetére vonatkozó történetfilozófiai reflexiót, kezdve a bibliai archetípusokkal, a történelem nagy forradalmain<sup>63</sup> keresztül a modern magyar történelemig. Ez a történelemszemlélet minden, csak nem marxista, sem pedig hegeliánus. Örkény szerint a történelmet nem lehet szakadatlan fejlődő

<sup>62</sup> A MAORT-ügy néven ismertté vált per szolgáltatta Galgóczi Erzsébet *Vidravas* című regényének alapötletét.

<sup>63</sup> Gondoljunk például a nagy francia forradalomra, ahol olyan komplex és ellentmondásos figurák bukkantak fel, mint Danton és Robespierre. Hasonló gondolatokat találunk Stanisława Przybyszewska (1901–1935) *Danton* című drámájában (1930), mely mű alapul szolgált Andrzej Wajda *Danton*jának forgatókönyvéhez.



désként értelmezni, sokkal inkább hasonlít egy olyan ritmikus mozgásra, amelyben a nagy eszméket – legyen szó akár a kereszténységről vagy a marxizmusról – a tömeg és az egyén megcsúfolja és elárulja. A drámaíró mélyen keresztény gondolkodónak tűnik fel: az ember minden nemes, jobbító szándéka ellenére a bűn mélységébe hullik.

#### 2.3.4. Bibliográfia

(Ez a bibliográfia kizárólag a *Forgatókönyv* című drámára vonatkozó irodalmat fogja át. A többi idézett mű a könyv végén található.)

Bécsy, Tamás 1982a: *A dráma és a színjáték viszonya. (Örkény István: For-  
gatókönyv.)* – ItK 4, 414–429.

Bécsy, Tamás 1982b: *Színházi előadások Budapesten. (Örkény István: For-  
gatókönyv; Maróti Lajos: Egy válás története.)* – Je 6, 554–560.

Nagy Péter 1982: *Örkény István: Forgatókönyv.* – Kr 3, 34–35.

## 2.4. Esterházy Péter: *Termelési-regény*

### 2.4.1. Előzetes megjegyzések

A szöveget terjedelme miatt globális elemzésnek kell alávetnem. Amint fentebb megjegyeztem (1.2.2.), a greimasi módszer túlságosan a részletek elemzésére irányul, ezért egy körülbelül háromszáz oldalnál nagyobb terjedelmű munkára már képtelenség alkalmazni. Erről még bővebben szólok az Összegzés című fejezetben.

Elemzésemmel elsősorban azt igyekszem bizonyítani, hogy a narráció szintjén erősen inkoheregensnek tűnő művet a mélyszerkezetét tekintve szigorú rendszerű értelemszerkesztés jellemzi.

Ugyanakkor megkísérelem megvilágítani a regény groteszk karakterét, nemcsak a groteszk szereplők bemutatásával (ez lehetne a tartalom elemzése), hanem egészében, vagyis a regény teljes szerkezetét tekintve.

Nem kerülhető meg azonban egy elméleti probléma, nevezetesen az, hogy csupán szemiotikai elemzés segítségével bizonyítható-e, hogy Esterházy regénye egy specifikus groteszk műfajú írás, amely a „józan ész” valóságával elmentéses valóságot ábrázol. Bár a „józan ész” fogalma nem tartozik kifejezetten a greimasi grammatika fogalmai közé, Greimas más munkáiban mégis találkozhatunk vele. Gondolok itt olyan terminusokra és kifejezésekre, mint a „valóságszerű” (*vraisemblance*)<sup>63</sup> és „igaznak tűnő”<sup>64</sup> (*véridique* – nem keverendő össze a veridikcióval). Greimas maga is foglalkozott tehát ezzel a kérdéssel (Greimas 1983: 103–113). Egy másik szemiotikus, Umberto Eco pedig Fleming műveiben bizonyította, hogy az író valóságábrázolása megfelel a „józan ész” törvényeinek (Zima nyomán 1985: 124). Nem lenne érdektelen talán a lexematikus alakzatokból kiindulva rekonstruálni a „józan ész” világlátását. A lexémák szilárd magja és ezek alakzatbeli megvalósulása közötti dichotómia alapján összeállíthatnánk a komikus és groteszk hatásokat előidéző izotópiák jegyzékét.

Bár egy regényben egyetlen olyan stuktúrát sem tudunk rekonstruálni, amely a „józan ész” világlátása szerint lenne megalkotva, mégis jogosultnak tartom a hagyományos és a posztmodern narrativitás megkülönböztetését és szembeállítását, ahogyan ezt általános formában itt fentebb (1.3.1. és 1.3.2.)

<sup>63</sup> A „valóságszerűséget” (*vraisemblance*) első megközelítésben olyan referenciaként határoztuk meg, amelyet az elbeszélés önmagán kívülre vetít ki, és amely egyfajta realitás vagy inkább a realitásnak egyfajta koncepciója.” (Greimas 1983: 103)

<sup>64</sup> Greimas szerint „a veridikció módusait a közlő és a közlés címzettje együttes közreműködése határozza meg, [...]. Ezt a hallgatólagos megállapodást *veridikciós szerződésnek* nevezhetjük.” (Greimas 1983: 105)

kifejtettem. Ebben a fejezetben a *Termelési-regény* specifikus eljárásait veszem szemügyre, azokat az eljárásokat, melyek a tradicionális elbeszélésstratégiákkal való szakításról és ugyanakkor a magyar posztmodern irodalom kezdetéről tanúskodnak. Elemzésemben két fogalom: a szociolektus és az intertextualitás játszik fontos szerepet.

**Összefoglalás:** A regény két részre tagolódik: az első, a szigorú értelemben vett regény kilenc fejezetet foglal magában, míg a kétszer olyan hosszú második rész látszólag a regény szövegéhez írt kommentárokat, és feljegyzéseket tartalmazza.

### **Az első rész**

A cselekmény a hatvanas évekbeli Magyarországon, egy vállalatnál játszódik. A vállalat igazgatója egy gnóm, aki a Gregory Peck nevet viseli. A vezérigazgatót Szervácpongrácbonifácnak hívják. Gregory Peck két gazdasági tanácsadója Giacomo és Beverly, a két hörcsög, akik egész nap salátalevelet rágsálnak egy Népszabadsággal kibélelt ládikában, és szigorú kritikával nézik és kommentálják az eseményeket.

A vállalat profilja az általános menedzsment: gazdasági modelleket dolgoznak ki, valószínűleg bányák részére.

A regény elején az igazgató a fiatal számítástechnikai szakembert, Tomcsányi Imrét arra kéri, dolgozza ki azt a tervezetet, melynek segítségével a vállalat kikerülhetne a kátyúból. Tomcsányi szerint ez a terv már régen készen van, csak senki nem találja, a fiatalember lázas kutatásba kezd. A másik fontos megbízatása a levegőben röpködő legyek fogdosására terjed ki.

A többi szereplő a szocialista vállalat kereteibe illeszkedik: Békési András KISZ-titkár, Marylin Monroe közgazdász, Dorogi Janka adminisztrátor, Tánya a teherlift kezelője, Sári néni takarítónő stb. Vannak azonban olyan szereplők is, akik egyáltalán nem illeszkednek ebbe a keretbe, mint például gróf Apponyi Albert, gróf Tisza Kálmán, a Liberális Párt titkára a XIX. század nyolcvanas éveiben.

A cselekményt egy vállalat mindennapjaira jellemző, az itt dolgozó, vagy inkább a munkát imitáló emberek közötti személyi összetűzések, rivalizálás és flörtök tarkítják. Mindenki úgy tesz, mintha dolgozna, valójában senki nem csinál semmit. Mégis van történés a regényben, bár ez látszólag csupán váratlan és különös események hevenyészett módon összefűzött láncolata.

Egészen a regény elején egy postagalamb érkezik a vállalathoz valamilyen üzenettel. Tomcsányi szeretné megfogni, ám minden erőfeszítése ellenére egy sólyom megelőzi őt és darabokra tépi a galambot. Egy szenvedélyes vita véres és kegyetlen, középkori párviadalra emlékeztető összecsapásba torkollik. A

halottak a következő részben ennek ellenére kitűnő egészségi állapotban bukkannak fel ismét. A regény vége felé Tomcsányi egy papírokkal teli szekrényben megtalálja a tervet, azonban a szekrényből kizúduló papírlavina maga alá temeti a fiatalembert Békési feleségével együtt.

Jóllehet egyszer már meghalt, azért még elindul egy kis rókavadászatra a mi Tomcsányink, sőt egy piknik alkalmával még lelkesítő beszédet is mond.

Az utolsó epizód Tomcsányi temetését meséli el: egy gondosan előkészített, pazar ünnepséget, mely a „mérhetetlen veszteség” ellenére diadalmas, és vidáman végződik.

### **A második rész**

A regényhez írt feljegyzések Johann Peter Eckermanntól származnak és „a mester”, Esterházy Péter életét örökítik meg egy bizonyos időszakban, húsvétól karácsonyig. A mestert mint író és mint labdazsonglőrt mutatják be. A mester nem hazudtolja meg író voltát, hiszen „krónikásával” és a halottaiból feltámadt íróval, Mikszáth Kálmánnal érdekfeszítő beszélgetéseket folytat az irodalmat illető mindenféle kérdésekről.

Esterházy Péter emellett egy fociklub igazolt játékosa is, edzője Monsieur Armand. A klub nehéz időszakot él át, ami a játékosokat hősies helytállásra sarkallja. Az elbeszélés vége felé már a klubépülettől is meg kell válniuk, és ezzel oda a szertár és a zuhanyzó is. A szolidáris és önfeláldozó lelkületű M. Armand harcias kitartása halvány reménysugarat vetít a jövőbe.

A feljegyzésekből nem hiányzik Esterházy Péter mindennapjainak és családi életének bemutatása sem. Anekdoták őrzik életének legfontosabb eseményeit: gyermekkorát vidéken töltötte, mivel arisztokrata családját kitelepítették. A család néhány tagja, mint például Jolánka néni (akinek levelét a feljegyzésekben idézi a krónikás), külföldön él. A tagok szoros kapcsolatban állnak egymással, gyakran meglátogatják egymást, közös vacsorákat rendeznek, a keresztény naptár szerint megtartják az ünnepeket, beszélgetnek, vitatkoznak múlttól, jövőről. A legfontosabb szereplők: az idősebb Esterházy és felesége, a gyerekeik, Péter, Marci és György, továbbá Péter felesége, Gitta, gyerekeik, Dóra, aki a regényben több néven bukkán fel (Avdottyja Jegorovna, Dongó Mitics, Mitocska). A regény vége felé megszületik második gyermekük, egy fiú.

#### **2.4.2. A regény címe és kapcsolata a termelési regénnyel mint műfajjal**

A könyv címe nemcsak az író humoros leleményét tükrözi, de utal – jóllehet ironikusan – egy irodalmi műfajra is. Ez a lexematikus alakzat („termelési regény”) a szöveg egészét meghatározza. Ha a szilárd magot (próza szöveg, a termelésről íródott szovjet eredetű műnem) tekintjük, azt kell mondanunk,

hogyan a „termelési regény” kifejezés az 50-es években a hatóságok által melegen ajánlott és támogatott irodalmi műfajra utal (Balogh 1979, Kenyeres 1980). A szocialista realizmus irodalmának megteremtése céljából (melynek elsődlegességét az egyszerűen csak realista irodalommal szemben többek között Lukács György is kimutatta) a hatóságok gyakorlatra küldték az írókat gyárakba és téveszekbe, mondván, meg kell figyelni a munkafolyamatokat, mert az új valóság, a szocialista állam csak így ábrázolható adekvát módon. A valósághű leírást csak a közvetlen megfigyelés garantálhatja. A magyar írók első kongresszusa (1951 április) világosan megfogalmazta az irodalom feladatát, s egyben megmutatta a cél eléréséhez szükséges eszközöket. Eszerint az irodalomnak nevelési feladata volt.

Álljon itt egy reprezentatív részlet a kongresszus által kijelölt alapkövetelményekből, ami annál is érdekesebb, mivel olyan stílusban íródott, amit Esterházy többször átvesz regényében: „Az új, egységes, magyar nemzeti irodalom központi feladata, hogy irodalmunkat egyre elmélyültebben, egyre gazdagabb szocialista értelemben tegye pártossá. Ez azt jelenti: a szocialista-realizmus eszközeivel egyre mélyrehatóbban és sokoldalúbban kell ábrázolni az új típusú embert, viszonyait, alakulását, győzelmeit önmaga, a tárgyi nehézségek és az ellenség fölött. Ez azt jelenti, hogy egyre igazabban kell gyűlölni és meggyűlöltetni a béke, a haza, a Szovjetunió és a haladás ellenségeit. Azt jelenti ez, hogy odaadó szeretettel kell ábrázolni az új élet hőseit és ezeknek a hősöknek új, harcos, hősie, vonzó, kedves, elragadó emberi tulajdonságait. Ez azt jelenti, hogy a győző reális optimizmusával, de a nehézségeket soha meg nem kerülve ábrázolja az író a szocializmus átfogóan nagy és millió jelenségeiben tükröződő diadalmas jelenvalóságát és fejlődését.” (Balogh 1986: 334)

Esterházy látszólag az I. kongresszus szovjet realista alapelveinek megfelelő regényt ír. Még formális eszközei is hasonlóak, a regény végére például az 50-es évek bevett gyakorlatának megfelelően egy az olvasónak címzett levelet illeszt, melyben kikéri véleményét a műről.

A regény egy vállalat működését mutatja be, a krónikás pedig a mester következő megjegyzését jegyzi fel: „Tudja, barátom [...] arra nagy súlyt vetettem, hogy a műben a KISZ-titkár rokonszenves legyen. És azt hiszem, ez a legény (Békési András) rokonszenves.” (Esterházy 1979: 194)

Végeredményben azonban – és ebben Szegedy-Maszák Mihállyal (1979: 120) értek egyet – a *Termelési-regény* „a korábban létezett műfaj kifordítása”.

A „termelési regény” kifejezés a 70-es évek végén már eltűnt lexematikus alakzatnak számított, s már virtuálisan sem hordozta magában a változás semmilyen lehetőségét, annál inkább sem, mivel „kompromittált” lexemáról volt szó, amit a sztálini korszak irodalmának nómenklatúrájával együtt régen elve-

tettek. Esterházy újból felvette ezt az anakronikus lexémát, s egy sokkal szélesebb jelentéskörrel ruházta fel. Kihasználta azokat a lehetőségeket, melyek a két lexéma összekapcsolásából adódtak, és két egymáshoz kapcsolódó, ám ugyanakkor élesen szembenálló aspektust bontott ki az írás során. A „termelés” lexémát egyfelől térbeli meghatározása – a vállalat – aktualizálja a szövegben, másfelől utal az „irodalmi produkcióra” is. A regény az egyetemes és magyar irodalmi tradíció több rétegét magába olvasztja, és a 60-as évekbeli magyar politikai, társadalmi és kulturális valóságban egyidejűleg létező, azonban egymással ellentétben álló diskurzusok és szociolektusok konglomerátumává válik.

A krónikás feljegyzéseiben több megjegyzés található az irodalomról (temporalitás, recepció, irodalmi műelemzés), de ugyanítt olvashatók a műben szereplő egyes képekre és formulákra vonatkozó magyarázatok is.

Bizonyos értelemben a művészi alkotás felfogható úgy is, mint egy termelési folyamat, amelyről jelen esetben a krónikás készít feljegyzéseket, gondosan rögzítve a mesternek a regényre vonatkozó észrevételeit, többek között azt a híres mondatot is, amely Szegedy-Maszák tanulmányának címévé lett: „A regény, amint írja önmagát”. (Esterházy 1979: 429)

A regényben hangsúlyos helyet elfoglaló autoreflexió miatt Kulcsár Szabó Ernő metaregénynek nevezte a művet (1987: 285). Ez az autoreflexió, mely gyakran már-már teoretikus reflexió formáját ölti, a következő klasszémák kompozícióján nyugszik:

/konkrét/	vs.	/átvitt/
/emelkedett/	vs.	/leértékelt/
/komoly/	vs.	/tréfás/.

Feltételezésem szerint a regény groteszk karakterét elsősorban az /emelkedett/ vs. /leértékelt/ klasszémák oppozíciójától nyeri, mely oppozíciót a fentebb idézett másik két oppozíció tovább erősíti.

A „termelési regény” lexéma csak egyik, jóllehet nagyon fontos példája annak a szövegben fellelhető rekurrenciának, amelyet ekképp jelölhetünk meg: anakronikus lexémák használata. (Anakronikusnak nevezek minden olyan lexémát, mely nem illeszkedik a regény időbeli keretébe.) Analízisem során a szemiotikai módszer segítségével megkísérelem feltárni azokat a specifikus eljárásmodokat, melyeket Esterházy alkalmaz. Ízelítőt adok majd azokból a megszámlálhatatlan lexémákból és kifejezésekből, melyeket Esterházy bizonyos szociolektusokból, illetve más irodalmi művekből vett kölcsön.

### 2.4.3. A mű struktúrája

Az írásmű borítóján három cím szerepel:

Termelési-regény

(kisssregény)

– regény –

A borítón szereplő jelzések alapján Esterházy művét egy hármas szerkesztésű regénynek tekintem. A főcím („Termelési-regény”) a másik két szövegrészhez („kisssregény”, „– regény –”) viszonyítva átfogó struktúrát képez. A zárójel és a három s-sel írott kis szó véleményem szerint Peter Eckermann, a krónikás által feljegyzett szövegre utal.<sup>65</sup> Általában a másodlagosnak illetve magyarázat értékűnek ítélt megjegyzéseket szokás idézőjelbe tenni. Az -s különleges és szokatlan megháromszorozása szójáték; egyik lehetséges értelmezésben a szöveg hosszúságát jelzi, hiszen a „Följegyzések” kétszer olyan hosszú terjedelmű, mint az a szöveg, amelyhez kapcsolódik.

A „regény”-t szigorú értelemben regénynek tekintem, vagyis olyan szövegnek, amelynek cselekvő alanya Tomcsányi Imre. A címlapon a regény szót gondolatjelek között emeli ki a szerző, amit úgy interpretálhatunk, mint a legnagyobb autonóm egység megjelölését, még ha egyes szekvenciák, lexémák és szereplők a regény mellett a krónikás feljegyzéseiben is megtalálhatók. A regény Tomcsányi Imre alakjának mint operátor alanyának köszönheti autonómiáját. A hármas felosztás elvét Szegedy-Maszák fentebb említett tanulmányában szintén kiemeli és elemzi. Bár más módszerekkel dolgozik, mégis a véleményemet megerősítő eredményekhez jut ő is. Még annyit jegyez-nék meg, hogy a hármas felosztás – greimasi terminussal élve – rekurrenciáként jelenik meg a szövegben.

A szöveg megszerkesztése a következő:

(1) Termelési-regény – mint átfogó struktúra, csak közlővel (*énonciateur*) rendelkezik, aki nem más, mint Esterházy Péter, az író;

(2) kisssregény – krónikás szövege, megfigyelő aktánsa a krónikás;

(3) regény – a vállalatról szóló szöveg, akinek a megfigyelő aktánsa (a krónikás elbeszélése alapján) a mester, Esterházy Péter.

A továbbiakban a mű egészét „*Termelési-regény*”-nek nevezem, azon belül „a krónikás szöveg”-t és a „regény”-t különböztetem meg. A három részt a közös értéktárgy egyesíti, mely minden részben valamilyen specifikus formában konkretizálódik. Ezek az egyedi konkretizációk visszavezethetők egyetlen közös lexémára, melynek szilárd magja: „írott szöveg”.

<sup>65</sup> A regényben található egy, a krónikás által sugalmazott interpretáció: „Bátorkodtam még fölvetni, hogy a „kisssregény” alak tartalmazza az angol nyelvterületen honos „kiss” szót...” (Esterházy 1979: 377).

Az értéktárgy és a neki megfelelő szövegrész közötti kapcsolatot olyan korrelációként szeretném bemutatni, mely mindhárom szövegrészben jelen van, s melyet a következőképpen ábrázolhatok (~ = megfelel):

az irodalmi univerzum	~ a krónikás szöveg	~ papírszekrény
-----	-- -----	-- -----
termelési regény	a regény	Tomcsányi tanulmánya

Mindegyik értéktárgy közös specifikuma, hogy egyben ahhoz az egységhez tartozik, amelyre vonatkozik.

#### 2.4.4. A Termelési-regény metadiszkurzív karaktere

Az irodalomkritika eddig már több hagyományos terminussal is megnevezte és leírta azokat az irodalmi eszközöket és eljárásokat, amelyeket Esterházy alkalmazott ebben a műben. Ilyenek például az idézet, az önidézet, az átvétel, az imitáció, a befolyás, a hatás, a karikatúra, a kompiláció stb. Balassa a változatos stílus és a műfajok karneváljáról beszél (Balassa 1980: 162), Birnbaum Marianna (1991) és Wernitzer Julianna (1994) pedig egy-egy könyvet írt Esterházy intertextualitásáról. Megkíséreltem most a kutatók által használt szakkifejezéseket a szemiotika nyelvére lefordítani, abban a reményben, hogy az egységes terminológia segítségével pontosabban ragadhatjuk meg az Esterházy által alkalmazott eljárásokat.

Nem mellőzhetem a greimasi szociolektus fogalmát sem – abban a formában veszem át, ahogyan Zima elméleti munkáiban kidolgozta és Kafka, Musil, Camus és Robbe-Grillet műveinek elemzése során felhasználta. Hipotézisem szerint a *Termelési-regény* az /exteroceptivitás/ vs. /interoceptivitás/ klasszémák alapvető oppozíciójaként közelíthető meg. Greimas értelmezése szerint ez az oppozíció lehetővé teszi a fizikai, illetve a szellemi világra vonatkozó diskurzusok megkülönböztetését (Greimas 1979: 75). Hipotézisem szerint a fenti oppozíció az egész szöveg szemantikai izotópiáját képezi.

#### 2.4.5. A Termelési-regény felütése

A fedőlap részletes elemzése után most az első rész címét, illetve az első fejezet első mondatát és a hozzáírt feljegyzést veszem szemügyre. Meggyőződésem, hogy ennek a két egységnek a kezdőmondatai magukon hordozzák az egész szöveget alapjaiban jellemző narratív és diszkurzív jegyeket, ugyanakkor már előre jelzik az izotópiák feltárását megkönnyítő rekurrenciákat. Véleményem szerint a regény és a krónikás szövegének felütése reprezentatív az egész szöveget tekintve.



„I. (vagy Rövid) Fejezet,  
melyben

a vezérigazgató elvtárs toppan a színre, amint épp meghasonlik önmagával, amire bő tér kínálkozik, lévén ő egy hármasker, mely tény csak felületes pillantásra mulatságos, ám az elkerülhetetlen ingek, nyakkendők, nyakkendő-tűk, pantallók, pecsétgyűrűk és az elbeszélő mód számára már jelzi is a tömör szomorúságot, mely az olvasóra háramol

Nem találunk szavakat. [...]” (Esterházy 1979: 7)

„E.\* följegyzései  
[...]

I Egy tavaszi „mosolygós kedd reggelen” Esterházy Péter hosszasan ke-reste a tornanadrágját, majd kissé ingerült hangon azt mondta: „Nem találom.” Mind Esterházy, mind Esterházy felesége számára világos volt, ezt úgy érti: „Hová a tőrőba tetted már megint?” „Vak vagy?” – válaszolt egy kérdés-sel a kérdésre az asszony sallangmentesen. Másnap Esterházy így replikázott: „Szavakat vezet világtalan”. – Ebből az életszeletből párolta le a mester e nevezetes nyitómondatot, melyet reprezentatív voltáért még egyszer rögzíték: Nem találunk szavakat [...]” (i. m. 133)

Első pillantásra a fejezetcím rémisztően inkoherensnek tűnik. Ennek egyik oka, hogy a ruhadarabokra és ékszerekre vonatkozó lexémák semmilyen közös szemikus jegyet nem tartalmaznak az „elbeszélő mód” lexematikus alak-zattal. Ez azonban csak a felszín. Morfológiai elemzéssel kimutatható, hogy az axiológiai tartalmakat feltáró logikai operációk következtében ezeket a lexémákat közelíteni lehet egymáshoz.

A ruhadarabok egyik gyűjtőfogalma az „öltözet” az „ölt” ige-től képzett főnév. Az „ölt” első jelentésében „öltözik”-et jelent, átvitt értelemben azon-ban más jelentéseket is felvesz:

például: alakot ölt,  
valamilyen színt ölt,  
arcot, képet ölt,  
nyelvet ölt, a nyelvét ölti.

Ezeknek a kifejezéseknek vannak olyan konnotációik, amelyek a látszólag inkoherens lexémák között kapcsolatot teremthetnek. Esterházy gyakran használja ki ezeket a többé kevésbé rejtett konnotációkat. A *Függő* című re-génye például egymástól távoli és/vagy váratlan konnotációk által összekap-

csolt szinonimák és lexémák egész sorát vonultatja fel.<sup>66</sup> Az asszociatív mechanizmusok fontos szerepet játszanak nála. Erről tanúskodik többek között a nyelv iránti csodálata, és ebből ered sajátos, gyakran tudatosan helytelen szóalkotási szokása (Balassa 1980, 1985; Szegedy-Maszák 1980).

Az előbb megkísérelt morfológiai és szemantikai analízis az érvelésnek csak egy oldala, a lexémák közötti kapcsolatot a szemiotikai vizsgálatának kell megerősíteni.

Még mielőtt ezt felvázolnám, egy általános érvényű megjegyzés erejéig rövid kitérőt teszek. Az utóbbi évek magyar irodalmában gyakran bukkannak fel váratlan értelemeffektusok, melyeket az első szempillantásra inkoherens lexémák és narratív programok alkalmazása teremt meg. Az olvasás során azonban mégsem támad olyan érzésünk, mintha értelem nélküli dolgok egymás mellé állításáról lenne szó csupán, mivel ezek a szemléltető szokatlan és különös alkalmazások alapján véve koherensen kapcsolódnak egymáshoz. Ezt a mélystruktúrákban fellelhető koherenciát a közös klasszémák biztosítják.

Esterházy szövege kapcsán a következő vázlatot javaslom:

hármasker	~	az olvasó	~	mi
-----	-	-----	--	-----
a ruhadarabok		az elbeszélő mód		a szavak

A feljegyzésekben ugyanez a viszony mutatható ki az új lexémák bevezetésével:

a mester	~	a vak
-----	-	-----
a tornanadrág		a szavak

A fejezetcím nemcsak ruhadarabokat, hanem ékszereket is említ: nyakkendőt és pecsétgyűrűket. A feljegyzésekben ezáltal Esterházy feleségének „stílus” (sallangmentes) kapcsán könnyen kapcsolatot teremthetünk egy másik lexémával, az „elbeszélő mód”-dal.

hármasker	~	Esterházy né
-----	-	-----
nyakkendő, pecsétgyűrű		sallangmentesen

<sup>66</sup> A majdnem egy oldalt kitevő felsorolásból csupán egy részletet idézek, amely azt szemlélteti, hogy a rokon értelmű szavak a növekvő intenzitás szerint követik egymást: „[...] megbabonáz, megigéz, elragad, elkápráztat, lenyűgöz, lebilincsel, rabul ejt, tart [...]” (Esterházy 1986: 236)

Jogosultnak tűnik a „ruhadarabok” és az „elbeszélőmód” lexémákat a /konkrét/ vs. /átvitt/ értelmű klasszémák oppozíciója alapján azonos tengelyre helyezni. Ez az oppozíció megfelel a következő viszonyoknak:

a férj	~	a valóság
-----	--	-----
öltözet		az elbeszélőmód

Olyan rekurrens lexémákat találunk tehát már a szöveg első mondatában, amelyek igazolják azt a hipotézist, mely szerint a *Termelési-regény* az írásról szól. Ez a regény a diskurzus keresése az irodalmi univerzumban, folyamatos párbeszéd, „beszélgetés” az irodalmi struktúrákkal, az irodalmi tradícióval és az – irodalmi vagy éppen a hétköznapi – nyelvvel. Mindenekelőtt egy adekvát és eredeti, új művészi diskurzus keresése, ami Esterházy egész munkásságának karakterisztikus jegye.

Az itt vizsgált műben úgy tűnik, ez a kísérlet eleve kudarcra van ítélve, legalábbis ezt sejtetik a diszforikus karakterű lexémák.

a regényben szereplő lexémák:		a „hiányzó” lexémák
„tömör szomorúság”	vs.	/megkönnyebbülés/
„elkerülhetetlen”	vs.	/előre látott/
„felületes pillantásra mulatságos”	vs.	/igazi szórakozás/
„nem találunk”	vs.	/találunk/
a feljegyzésekben: „kereste”	vs.	/találni/
„nem találunk”	vs.	/találunk/
„világtalan”	vs.	/látó/

Amint látjuk, a „nem találom” lexéma többször ismétlődik, csakúgy, mint szinonimája, a „keresem” (azért keresem, mert nem találom). Azért fontos ez a lexéma, mert az egész regény tulajdonképpen Tomcsányi, a cselekvő alany keresésének, kutatásának „története”. Tomcsányi végül megtalálja, amit keres, de a szekrényből kizúduló papírtömeg maga alá temeti. Az elején az operátor alany már tulajdonképpen megelőlegezi a későbbi eseményeket, és olyan utalásokat teremt ezzel, melyek majd az elbeszélés folyamán lesznek véglegesen kibontva. Az alábbi korrelációk egyértelműen a címnek erről az előlegző funkciójáról tanúskodnak.

az elbeszélőmód	~	a papírszekrény
-----	--	-----
az olvasó		Tomcsányi

az elbeszélőmód	~ a papírok
-----	-- -----
tömör szomorúság	a temetés

A regény elején jelzett diszfória már utal a diszforikus befejezésre: Tomcsányi halálára. Ezt azonban megelőzi egy euforikus esemény, mégpedig a tanulmány megtalálása. Ennél fogva a narráció szintjén a regény a /diszforikus/ vs. /euforikus/ klasszémák oppozícióján alapuló állapotváltozást rögzíti.

Ez a változás ritmikus mozgásként érzékelhető:

(diszforikus) a tanulmány keresése → (euforikus) a tanulmány megtalálása  
→ (diszforikus) a halál, a temetés → (euforikus) az ünnep.

Az ellentmondásos lexémák oppozíciója biztosítja az egyik állapotból a másikba történő átcsapás lehetőségét. Mivel a „keresni” és a „nem találni” lexémákat diszforikusnak érezzük, a „megtalálás” eseménye euforikusnak hat. Nem teljesen így áll azonban a dolog, hiszen a „megtalálás” a főszereplő „halálát” jelenti. Feltűnő, hogy a szövegben előforduló lexémák általános és megszokott oppozícióit a szerző mind feloldja. Igazából az értelem lerombolásáról, a „józan ész” valóságával ellenkező „realitás” bemutatásáról van itt szó.

Tomcsányit eltemetik, azonban ez az általában szomorúnak tartott esemény egyszer csak rendkívüli ünnepséggé alakul át.

A hagyományos oppozíciók megszüntetését, ahogyan azt majd Hajnóczy műveiben is megfigyelhetjük, ilyenformán a groteszk és különösen a posztmodern irodalom irányzatára különösképpen jellemző vonásnak tekinthetjük.

Ez idáig nem foglalkoztam a krónikás följegyzéseiben levő euforikus karakterű lexémákkal. Olyan lexémákra gondolok, mint az idézőjelben álló „mosolygós kedd reggelen” és a „tavaszi”. A krónikás szövegének nyitása tökéletesen megfelel a hagyományos elbeszélések felütésének. Nemcsak azért, mert idéz belőlük, hanem mert időbeli referenciát tartalmaz, és a cselekvő alanyt is rögtön színre lépteti. Első pillantásra realista regény nyitására emlékeztet. Kertész Ákos korábban elemzett munkája hasonló módon indul. Esterházy szövegének különlegességét az adja, hogy a kezdő mondat euforikus hangulata élesen szemben áll a következő mondattal, vagyis a krónikás szövege ugyanazt az előbb már jelezett /euforikus/ vs. /diszforikus/ oppozíciót őrzi meg. Ezt a későbbiekben a szerző megszünteti. Még egy megjegyzés: a regény felütésének narratív inkohherenciája éppen azt a célt szolgálja, hogy bevezesse az egész szöveget megszervező szemikus jegyeket (szémákat), melyek a narráció során rekurrenciát alkotnak.

#### 2.4.6. A Termelési-regény

A Termelési-regény konstitutív elemeinek bemutatása végett elkészítettem a szereplők listáját, és a különböző irodalmi műfajokra jellemző stílusok szempontjából csoportosítottam őket. Ne feledjük a regény tér- és időbeli keretét: egy 60-as évekbeli magyar szocialista vállalatnál vagyunk.

A szocialista-realista és realista stílusú regény.

Tomcsányi Imre – számítógépes szakember

Kacsoh Gábor, Békési András – KISZ-titkárok

Néhány elvtárs

Sári néni – takarítónő

Tánya – a teherlift kezelője

Dorogi Janka – adminisztrátor

más alkalmazottak

Ponyvairodalom

Marylin Monroe – közgazdász

Gregory Peck – igazgató

Mese

Giaccomo és Beverly (aranyhőrcsögök) – gazdasági tanácsadók

Gregory Peck – gnóm

Mikszáth és Gárdonyi szellemében írott történelmi regény

gróf Apponyi Albert (1846–1933)

gróf Tisza Kálmán – 1875–1890 között a magyar kormány

miniszterelnöke

a XIX. század 2. felében hatalmon lévő pártnak és az ellenzéknek a tagjai.

„Roman fleuve”

Esterházy Péter, az író

felesége, Gitta és a lánya

az Esterházy család tagjai

futballisták

Az itt felsorolt elemek és elemegyüttesek inkoherenciája a narratív szinten nyilvánvaló. A bemutatás pertinens jegyei: az inkoherencia, a kontradikció és az anakronizmus. Ez utóbbira néhány példát sorolok fel.

Egyes szereplők olyan irodalmi figurák, akiknek jelenléte a műben meglepő és váratlan. Egyrészt a regény tér- és időbeli keretét tekintve, másrészt pedig mert egy időben tűnnek fel. Gondolunk itt elsősorban Apponyi grófra, aki egy távolabbi múlt anakronikus rétegét képviseli, mialatt Tánya, az orosz nevet és pufajkát viselő „daruslány”, az 50-es évek realista, kelet-európai irodal-

mának szimbolikus nőalakja. A termelésben aktívan részt vevő emancipált nő szovjet irodalmi modellre való utalás.

Az egész világon ismert figurák, Gregory Peck és Marilyn Monroe olyan szerepekben tűnnek fel, amelyek éppen ellentétben állnak a lexematikus alakzatok virtuális jellegeivel.

az alakzat	a szilárd magból eredő tulajdonságok	a megvalósulás
Gregory Peck	a hódító férfi	igazgató, gnóm
Marilyn Monroe	szőke, vonzó nő	„a kávéjáról híres” adminisztrátor

(Esterházy 1979: 26)

Tomcsányi narratív programja (mely így foglalható össze: „Keresd a tanulmányt”) nem kevésbé ellentmondásos. Az igazgató még másik feladattal is megbízza: az ő dolga „a legyeket összefogdosni” (i. m. 43–44). A kifejezés a „csak a lábszáran csapkodja a legyet” szólásra látszik utalni. Ez a /konkrét/ vs. /átvitt/, /komoly/ vs. /tréfás/ klasszémák oppozícióján alapuló eljárásmód gyakori rekurrencia Esterházy műveiben. Tomcsányi narratív alapprogramja a „szankciót” tekintve további ellentmondást hordoz magában.

Manipuláció	Kompetencia	Performancia	Szankció
az igazgató utasítása	tenni akarás	a tanulmány megtalálása	siker és bukás, hiszen a szerződés megtalálása egyben a halálát okozza.

Ennek a narratív programnak a cselekvő alanya Tomcsányi, konkrét értéktárgya a szerződés, a manipuláció értéktárgya: a vállalat megmentésének a vágya.

Az alakzatok kibomlása hol realista regényre (a vállalat társadalmi élete), hol ponyvaregényre (Gregory Peck és Marilyn Monroe erotikus jelenetei), hol történeti regényre (a csata, a vadászat) emlékeztet. Ennek következtében a regényben különböző diskurzusfajták találhatók, konkrétan a kulturális emlékezetbe bevéssődött és elraktározódott különböző iratok által közvetített diskurzusok együttesére gondolok. Leginkább a megfigyelő aktáns nyelvezetének ellentmondásos, inkohereus és anakronikus karaktere a szembetűnő. A szociolektusok kapcsán még visszatérek erre a kérdésre.

#### 2.4.7. A krónikás szövege

A *Termelési-regény*nek ez a nagyobbik egysége lényegében nem más, mint a közlés szétkapcsolása (*débrayage énonciatif*, ld. Greimas–Courtés

1979: 80). A közlő (ez esetben az író, Esterházy Péter) volt az, aki választott egy alanyt és rábízta a közlést. A krónikás tehát e szövegnek a megfigyelő aktánsa, mialatt az író cselekvő alanya. Ezenfelül a krónikás, akinek a neve – Peter Eckermann – Goethe híres krónikására utal, és mint olyan, kölcsönzött alak. Azt a jellegét az intertextualitásról szóló fejezetben elemezni fogom.

Ha valaki egy íróat választ cselekvő alanyának, azzal egyúttal specifikus narratív programot is követ, hiszen az „író” lexéma tematikus szerepet tölt(het) be. Ezenkívül, a krónikás szövegében az író, akit „mester”-nek is neveznek, több szerepet tölt be:

a „mester”-hez kapcsolódó	tematikus szerepek
alakzatok kibomlása	
családi élet:	– gyerek, férj, apa, egy híres arisztokrata család leszármazottja
társadalmi élet:	– író, futballista, magyar állampolgár

A mesteren kívül még más szereplő is játssza az író tematikus szerepét: például maga a megfigyelő aktáns, Peter Eckermann és Mikszáth Kálmán. A metairódmalmi elbeszélés szempontjából ez még fontos lesz számunkra.

#### 2.4.8. A szociolektusok

Pierre Zima a *Manuel de sociocritique* című munkájában definiálja a szociolektus<sup>67</sup> és a diskurzus<sup>68</sup> fogalmát. Esterházy művének elemzésében különös fontosságra tesznek szert ezek a fogalmak, mivel ez a regény különböző elbeszélések paródiájának és utánzásának (*pastiche*) különös egyvelege. Zima a szociolektus meghatározásában és a konkrét elemzésekben a társadalom és a társadalom által használt különböző nyelvek közötti kapcsolat bemutatására törekszik. Elemzésemben én is ezt a szempontot tekintem elsődlegesnek, ezért teljes terjedelmében szeretném itt közölni Zima hipotézisét: „Fentebb már említettem, hogy a társadalmat tekinthetjük úgy, mint különböző, többé kevésbé antagonikus kollektívák halmazát, melyek különböző, egymással konfliktusban álló nyelvet (szociolektusok) beszélnek. Ez az egyszerre szociológiai és szemiotikai nézőpont elfogadása még nem jelenti azt, hogy egyben elfogadjuk a társadalmi tények és kollektív szubjektumok (csoportok) textuális fenoménekre történő redukcióját. Épp ellenkezőleg, bizonyos kollektív érdekek és problémák nyelvi megjelenésének bemutatásával szeretnénk szorosabb kap-

<sup>67</sup> Zima Greimastól kölcsönzi ezt a fogalmat, amelyet Greimas a *Dictionnaire*-ben definiál (Greimas–Courtés 1979: 354–355).

<sup>68</sup> „Narratív struktúraként a szociolektus diskurzus formájában jelentkezik.” (Zima 1985: 131)

csolatot teremteni a társadalmi csoportok és a szöveg között. Csak egy ilyen bemutatás teszi lehetővé, hogy az irodalmi korrelációba állítsuk a társadalmival, mégpedig anélkül, hogy olyan preszemiotikai fogalmat kellene segítségül hívunk, mint a »társadalmi töltet« vagy a „világlátás».” (Zima 1985: 130–131)<sup>69</sup>

Zima három, egymást kiegészítő területen kutatja a szociolektusokat: lexikai, szemantikai és szintaktikai vagy narratív elemzéseket végez. Egy szociolektus egyidejűleg ideologikus nyelv és lexikális, szemantikai és szintaktikai szinten egyaránt különleges kollektív érdekeket testesít meg. A lexikális elemzés során szimptomatikus nevek, a szemantikai vizsgálódás kapcsán pedig izotópiák és taxinómiák állandó használatát mutathatjuk ki (*i. m.*).

Először az elemzendő szövegek szociolektusainak bemutatásával kellene kezdenünk, azonban ez még Zima részletes útmutatásainak ellenére sem könnyű feladat. Zima néhány szociolektusra kínál példát, minden esetben bináris oppozíciókat állítva fel: „[...] A kozmopolitizmus/internacionalizmus oppozíciója vagy a kritikai realizmus/szocialista realizmus megkülönböztetés a marxista-leninista szociolektus egyik fontos jellemzője, míg a realizmus/szürrealizmus szembeállítás a szürrealista nyelvben tölt be strukturáló szerepet.” (*i. m.* 132)

Világos azonban, hogy a „marxista-leninista szociolektus” és a „szürrealista nyelv” nem vethető össze egymással. Az előbbi, szigorú értelemben ideologikus nyelv; magába olvasztotta és átította a legkülönbébb zsargonokat, ezért ezt specifikus szociolektusnak kell neveznünk. Zima példája alapján azt javaslom, hogy bár mindkét ellentétpár a marxista-leninista szociolektushoz tartozik, az első oppozíciót politikai szociolektusnak, míg a másodikat kulturális szociolektusnak tekintsük.

Elemzésem szempontjából jelentős az a másik észrevétel, mely szerint a csoportok heterogének, és ezért az általuk használt nyelv is az. Később látni fogjuk, hogy a *Termelési-regény* szereplői nagyobb nehézségek nélkül alkalmaznak egymással ellentétes szociolektusokat. Zima ennek a problémának illusztrációjaként Proust művéből idéz és „a szabadidő osztályának” definiált csoport nyelvét „világi beszélgetésnek” nevezi (*i. m.* 130). Ugyanakkor figyelmeztet arra is, hogy egy egyén különböző csoportokba tartozhat (*i. m.* 132), amittől az egyén diskurzusa inkoherens lehet.

„Az egyéni diskurzusok inkoherenciájának oka az, hogy az egyén különböző, egymással össze nem illő szókészletet (vagyis szociolektust) használ.” (Uo.) A zárójeles megjegyzés nem teljesen helytálló, hiszen a szociolektus több mindent foglal magában, mint pusztán egy adott szókészletet.

<sup>69</sup> Elhamarkodottnak tartom a „világlátás” goldmanni fogalmának elvetését. Erre később, az Összegzés című fejezetben visszatérek.



Zima a *Manuel de sociocritique* című művében óva int mindenkit attól, hogy összekeverje a szociolektust a „szakmai zsargonnal”. Ezt nem szabad szem elől tévesztenünk, amikor Esterházy regényét elemezzük, hiszen a műben – legalábbis a szókészlet szintjén – több pszeudotudományos és főleg a labdarúgásra utaló sportsargon egymásba játszása figyelhető meg.

Zima egy későbbi tanulmányában (Zima 1986b) azonban már úgy tűnik, elfogadja a szakmai szociolektusok létezését, amikor ekképpen definiálja a fogalmat: „Minden társadalmi kollektíva, legyen szó akár politikai, vallási vagy szakmai csoportról, egyedi, minden más csoport nyelvétől különböző szókészletet használ. Ugyanakkor lexikális repertóriumát egy egyedi kód (vagyis egy osztályozási rendszer) vonatkozásában szervezi, mely kód kizárja a más csoportok által bevett pertinenciákat és taxinómiákat.” (Zima 1986b: 27)

Később így folytatja: „Számot kell adnunk továbbá a szakmai, politikai, vallási stb. szociolektusok közötti interakciókról is.” (Uo.)

Elemzésem kiindulópontjaként Zima következő definícióját választom: „Átmenetileg a szociolektus fogalmát a következőképpen definiáljuk: egy kodifikált – vagyis egy egyedi kollektívum pertinencia törvényei szerint strukturalt – lexikális repertórium.” (Zima 1985: 134)

A definíción túl megjegyzem továbbá, hogy

– Esterházy regényében a marxista–leninista szociolektus az uralkodó, melyet a sztálini személyi kultusz korától kezdve a regény megjelenéséig tartó fejlődésében mutat be az író. A szereplők legkülönbözőbb megnyilatkozásait is átítatja; irodalmi, családi, tudományos, hétköznapi és művészi diskurzusokban egyaránt felbukkan. Ugyanakkor a megjelölt időszakban olyan változásokon ment keresztül, mely szigorú szabályait erősen megingatta, és több korábbi pertinenciától megfosztotta. Ezt pedig a szókincs és főleg az aktáns szerepkörök elemzésével lehet kimutatni.

– A konzervatív liberális szociolektus túldíszített, cikornyás beszédmódként tűnik fel, mint a politikai, jogi „ékesszólás” fontos jellemzője. (Ld. Chabrol–Landowski 1982: 152)

Mindkét szociolektusnak az alapjában egy olyan diszkurzív struktúra fejezhető fel, mely mindenekelőtt a „hatalmi diskurzus” sajátja, noha az aktánsok konkretizációja különböző lehet: például a liberális diskurzusban az akadályozó aktáns (*opposant*) szerepkörét a narratív programban ténylegesen jelen lévő ellenzék (az „oppozíció”) tölti be. Ugyanez az aktáns a marxista–leninista diskurzusban sokkal inkább elképzelt, feltételezett alak, a „sötétben bujkáló ellenség”, aki éppúgy meghúzódik a párton belül, mint külföldön.

Megkísérelem felvázolni a két szociolektus referenciakeretét, egy többé kevésbé reprezentatív korpusz összeállításával olyan szövegrészekre támasz-

kodva, melyekről feltételezhető, hogy a magyar kulturális és politikai tudatot formálták. Mindazonáltal rögtön felvetődik egy elméleti kérdés: helytálló-e az a feltételezés, hogy a szerző gondolkodását egyértelműen meghatározta a korpuszunkba felvett szövegek tartalma és stílusa? Nem a saját forrásait kellene számon kérni rajta, annál is inkább, mivel tudjuk, hogy ezeket a forrásokat gondosan őrzi az irattárában. Jankovics József egyik tréfás megjegyzésére utalok itt, mely szerint Esterházy *Függő* című írásának forrásait kutatva Peter Eckermann segítségével sikerült bepillantani Esterházy Péter irattárába.<sup>70</sup> A tanulmány megjelenése után Esterházy jegyzetekkel látta el említett művét, és az újabb kiadás már így jelent meg.<sup>71</sup> A margóra írt megjegyzésekben az író megjelölte az egyes részek pontos eredetét (Esterházy 1986: 154–247).

Úgy döntöttem, nem fordulok Esterházy Péterhez azzal a kérdéssel, mely szövegekből merítette a különböző szociolektusokat, illetve hol szerepelnek a szövegébe rejtett idézetek. Véleményem szerint egy regényt úgy elemezhet értelmezője, ahogy tud, saját eszközeivel és saját kompetenciájának megfelelően. Az intertextuális viszonyok kapcsán még érinteni fogom ezt a problémát.

#### 2.4.8.1. Marxista–leninista szociolektus

A marxista–leninista szociolektus és változásainak bemutatására a következő szövegekből merítettem:

A. „Fokozzuk az éberséget” – újságcikk, Szabad Nép 1951. május 30.

B. „A budapesti kitelepítésekről” – újságcikk, Szabad Nép 1951. június 17.

C. „A magyar írók első kongresszusának határozata”<sup>72</sup>

D. „Nem babra megy a játék” – Rényi Péter, a Népszabadság főszerkesztőjének cikke, Népszabadság 1982. december 11.

E. „A szocializmus a nép felemelkedését szolgálja” – Horváth István beszéde, Népszabadság 1986. április 4.

<sup>70</sup> „Recenzens e hatalmas tudását nem saját kútfőből merítette. Köszönet illeti érte P. Eckermann urat, kit recenzens megkért egy nyárutói de már hűvösödő estén, csenné el titokban a Mester kézíratos házipéldányát, melyben az idézetek – a könyvvel ellentétben – nagy pontossággal megjelöltettek.” (Jankovics 1982: 96)

<sup>71</sup> A *Függő* minden utalását és rejtett idézetét feltáró kiadása Jankovics József szöveg-gondozásában jelent meg a „Matura” sorozatban (Esterházy 1993).

<sup>72</sup> A magyar írók első kongresszusát 1951. április 27–30. között rendezték meg. A kongresszus dokumentumait még ebben az évben közzétették (ld. A magyar írók első kongresszusa. 1951. április 27–30. Budapest 1951. Művelt Nép Könyvkiadó). A fent említett három szöveg egy Balogh Sándor által szerkesztett kötetből származik (Balogh Sándor 1986).

A marxista–leninista szociolektus alapvető oppozíciója, a /szocializmus/ vs. /kapitalizmus/ számos szót, fogalmat és kifejezést teremtett, melyeknek használata 1956 óta feledésbe kezdett merülni. Néhány kifejezés azonban még jó ideig tovább élt. Ezt fogom most bemutatni a polémikus írások (lásd Rényi) és az erősen ideologikus hangvételű cikkek alapján.

A marxista–leninista diskurzust mint diszkurzív struktúrát elemezve kiindulópontként Greimas sémáját használom, amelyet ő maga a marxista ideológiáról készített, mégpedig egy harcos aktivista nézőpontjából.

alany	az ember
tárgy	osztályok nélküli társadalom
a közlés küldője	a történelem
az üzenet címzettje	az emberiség
akadályozó aktáns	burzsoá osztály
segítő aktáns	munkásosztály

(ld. Greimas 1966: 181).

A marxista–leninista diskurzus ebben a (harcos) fázisában olyan narratív programot alkalmaz, amelynek a célja: az ellenség leleplezése, a világbékéért való harc megindítása, az ellenség elleni harc fokozása stb. Az ideológia harcos karaktere ekkor abból is kitűnik, hogy az akadályozó aktánst ténylegesen is „ellenség”-nek nevezik.

A Greimas által megkülönböztetett kategóriák alapján, melyek egyben a narratív programok alapkifejezései is, összeállítottam egy listát a regényben szereplő fogalmakból. A greimasi séma segítségével a lexémák kiegészítő jelentéseit is megragadhatjuk anélkül, hogy specifikus értéküket minden esetben külön le kellene írunk. Az adott szociolektus által kodifikált pozitív vagy éppen pejoratív jelentésük az aktáns szerepkörben elfoglalt helyüktől függ. A „l’art pour l’art” és a „politikamentes irodalom” lexémák például semlegesnek tűnnek, de pejoratívvá válnak, ha az akadályozó aktáns szerepét töltik be, ami a marxista–leninista szociolektusban meg is történt.

Egy ilyen elemzéssel pontosan megmutatható, hogyan változott a használatban lévő szókincs (egyes lexémák eltűntek, mások megjelentek). Az E. pont alatt jelzett szöveg szemléltetést különböztet a többitől, melynek oka a segítő aktáns, az értéktárgy és modális tárgy más lexémákkal való betöltése. Végül néhány példát idézek Esterházy szövegéből, melyek a marxista–leninista szociolektus konkrét használatát szemléltetik.

### Akadályozó

- A pártellenes, népellenes, nemzetközi tőke, osztályidegen, nagykereskedő, reakciós (egyházi egyesület), horthysta, a Kisgazdapárt reakciós jobbszárnya, volt kapitalisták, földbirtokosok, kulákok, volt katonatisztek, csendőrök, politikailag megbízhatatlan elemek;
- B nemkívánatos elemek, volt hercegek (Esterházy, sic!), volt grófok, volt bárók, összeesküvők, konspiráló, rémhírtérjesztő társaság, imperialista;
- C kapitalista–fasiszta–burzsoá irodalmi múlt, l'art pour l'art, kozmopolita, formalista, népellenes, burzsoá osztályérdekeket szolgáló irodalom, üres burzsoá pszichologizálás, „apolitikus” irodalom;
- D szocializmus belső ellenzéke, antikommunista propaganda, antikommunista uszítók, imperialista központok, burzsoá politikai rendszer, burzsoá nacionalizmus, kapitalista rendszer, agresszív imperialista politika;
- E régi uralkodó osztályok, tőkések, földbirtokosok, imperialista körök.

### Segítő

- A a Párt, (Pártunk), Sztálin elvtárs;
- B sztahanovista, nagycsaládos ipari munkások;
- C dolgozó nép, Szovjetunió, Sztálin, Szovjet Hadsereg;
- D – –
- E nép, az emberek, szövetségeseink, szocialista világ, Szovjetunió, szomszédaink.

### Értéktárgy

- A népi demokrácia, szocializmus építése, kádermunka megjavítása, építő bírálat;
- B humanitárius szempontok;
- C szocialista-realista irodalom, pártos irodalom, harcos internacionalizmus;
- D – –
- E a szocializmus, a nép felemelkedése, a munka, előrehaladás, gazdasági fejlődés, életszínvonal.

### Modális tárgy

- A (osztály)éberség, forradalmi aktivitás;
- B – –
- C éberség, harcosság;
- D objektív, tipikus szemlélet, haladás;
- E „[...] legnagyobb vívmányunk, hogy az emberek a szocializmust saját céljuknak, építését saját ügyüknek tekintik”.

A továbbiakban Esterházy szövegéből fogok idézni a következők illusztrálására:

- a – a közlés alanya által látszólag elfogadott, a normákhoz igazodott szociolektus használata (ld. az 1–4 példát);
- b – anakronizmus használata ugyanazon a szociolektuson belül (5-ös példa);
- c – heterogén diskurzus használata (6-os példa).

- 1 „[...] osztályharcosak vagyunk, öntudatosak vagyunk, a nap minden percében gondolunk a fogyasztók igényeire, a népgazdaság igényeire, a devizamérlegre és a KGST-re, a nemzetközi szocializmus problémáira és eredményeire [...]” (Esterházy 1979: 8).
- 2 „[...] a Carter is csak azt csinálja, amit a nagy tőke neki diktál.” (*i. m.* 20)
- 3 „nálunk a tavaszi szárazság következtében rossz volt a takarmánytermelés, ami egész élelmezésünkre kihatott. Az osztályellenesség, a kulák, a spekuláns azonnal támadásra indult ezen a téren [...]” (*i. m.* 81–82)
- 4 „A mester atyját korán keményre edzette a munkásosztály [...]” (*i. m.* 210)
- 5 „[...] aki velünk lenne, nem lenne ellenünk, aki nem lenne ellenünk, az ellenünk lenne [...]” (*i. m.* 54) A fenti idézet utalás Kádár János egyik híres maximájára (aki nincs ellenünk, az velünk van), amit a 60-as évek elején hirdetett ki. Bár látszólag tautologikus a kijelentés, mégis ténylegesen az előző éra politikai gyakorlatával való szakítást hirdette meg azzal a gyakorlattal, mely minden gondolkodástól, ha nem akart ellenséggé válni, engedelmességet és alkalmazkodást kívánt meg. De az idézet két utolsó mondata már a sztálini korszak szellemét idézi fel: mindenki azzal gyanúsítható, hogy ellenség.
- 6 „Az üzemi demokrácia nem a párttitkár műve, az Isten áldjon meg beneteket.” (*i. m.* 58) A pártértekezleten elhangzó kijelentés a marxista-leninista szociolektussal összeférhetetlen „Isten áldását” hozza szóba.

Esterházy regénye felveti a marxista-leninista szociolektus aktualitását a hetvenes években, azaz majdnem olyan használatát, amely a kezdő, harcoss időkre volt jellemző. Ennek példája a krónikás szövegében szereplő anekdota, amely a „mester” rádióinterjújáról számol be (ld. *i. m.* 218–221). Ez egyben szép példája a greimasi séma aktualitásának is, ezért némi figyelmet szentelek neki.

Fentebb már említettem, hogy Esterházy (mint a krónikás szövegének cselekvő alanya) egyik tematikus szerepében úgy tűnik fel mint „egy híres

arisztokrata család sarja”. Ez a marxista–leninista szociolektusban az egyik akadályozó aktáns. A szövegben ezt a szerepet egy olyan figuratív kibomlás keretében ábrázolja az író, amelyben az Esterházy család mint a régi arisztokrácia híres képviselője, elszenvedi az összes népi demokratikus államra jellemző történeti változások következményeit. A népi demokrácia bevezetésének egyik fő célja éppen ennek az osztálynak a megsemmisítése volt. Az államosítás, a tulajdontól való megfosztás, a kitelepítés és a vidéken teljesítendő kényszermunka következtében a népi kormánynak sikerült megfosztania az arisztokráciát korábbi hatalmának minden forrásától. Ezeket az eseményeket kivétel nélkül a krónikás elbeszélése alapján ismerjük meg. Az elbeszélés humoros hatását az ellentétes szociolektusok (marxista–leninista illetve liberális) használatából adódó inkoherencia okozza. A krónikás csodálattal beszél az „öreg grófról”, Esterházy apjáról, akit az „ÁVÓ”-sok egy „kuláknál” szálaltak el. Ugyanakkor a szocialista reformok igazolása végett az arisztokrácia történelmi szerepéhez marxista kommentárokat fűz. Az általa használt lexémák egy része, noha az 50-es években még aktuális volt, a 60-as években már anakronikusnak számított. A rádióbeszélgetés azonban azt mutatja, hogy néhány fogalom újból életképessé és teljes jelentésértékűvé válhat. Amikor az író a „tulajdontól való megfosztás”-ról beszél, a riporter a szavába vág, mondván, politikai töltetű, azaz nem kívánatos, amit mond. Az író hiába is hangoztatja, hogy joga van életrajzi adatokat megemlíteni.

A következő példát a 80-as évek magyar valóságából emeltem ki. Az *Élet és Irodalom* című hetilapban megjelent egy cikk Nádas Péter tollából (Nádas 1986), aki rövid összefoglalását adja annak a támadásnak, amelyet Esterházy mint kortárs író és a „rég arisztokrácia sarja” ellen intéztek. A támadó azt veti az író szemére, hogy helytelenül használja a magyar nyelvet, és hogy az ereiben kék vér csörgedez, ami szerint egyben arra is magyarázat, miért engedheti meg magának a közös kincs, a magyar nyelv használatakor ezt a túrhetetlen és fennhéjázó különcködést.<sup>73</sup> Nádas Péter azzal vette védelmébe Esterházyt, hogy kimutatta a támadó érveinek abszurditását, lévén hogy ezek az érvek olyan fogalmakra épültek, melyek a Magyar Népköztársaságban nem voltak többé érvényesek, mint például gróf, arisztokrácia, kék vér stb.

<sup>73</sup> „[...] ahhoz, hogy az író rosszul érezze magát szülőhazájában, és ezért mindent idézőjelbe tegyen, még törvényes joga is van: egy demokratikus rendszerben, ha a középülésre teszi, miért éppen egy grófi sarj ne nyavalyoghatna kedvére?” (Csonotos János 1986: *Az Esterházy-jelenség*. Egy debreceni lapban megjelent írás; Nádas cikke nyomán idézem.)

### 2.4.8.2. A konzervatív liberális szociolektus

A greimasi sémát alkalmazva erre a szociolektusra, melynek a regényben parodizált változata a XIX. század 80-as éveiből datálódik, a következő eredményre jutottam:

Alany	Politikus
Tárgy	a Haza
Küldő	Isten
Címzett	a Nemzet
Akadályozó	a politikai ellenfelek
Segítő	a Monarchia

Majd látni fogjuk azonban, hogy ez a séma csak a látszatot tárja elénk. A szereplők egyáltalán nem veszik már komolyan aktáns szerepüket, a komolyság látszatát viszont mindvégig fenntartják. Úgy viselkednek, mintha a küldő („Isten”) és a címzett („a Nemzet”) szerepét beemelték volna saját értékrendjükbe, igazából azonban rég felcserélték őket „az egyéni érdek” és a „lenézett nép” fogalompárjával.

Míg a marxista–leninista szociolektus a mai magyar olvasó számára teljesen aktuális, és ennek következtében könnyen felismerhető és megérthető, a konzervatív liberális szociolektus csak azáltal válik felismerhetővé a szövegben, ha az egész társadalom által jól ismert írásokra, írásos művekre utal. A szöveg úgy gondoskodik erről a háttérinformációról, hogy XIX. századi írókat léptet fel, például Mikszáthot és Jókait, akiknek műveit az iskolában kötelező olvasmányként tanítják. Apponyi grófot is tekinthetjük írónak – noha elsősorban politikus volt –, hiszen emlékiratait kiadatta. Történelemkönyvekben gyakran találkozhatunk műveiből és beszédeiből való idézetekkel. Az iskolai történelmi tanulmányok és Mikszáth néhány alkotása nyomán a magyar olvasó nagyobb nehézségek nélkül képes felismerni ezt a szociolektust. S teljes bizonyossággal állíthatjuk, hogy Esterházy a korszak politikusainak emlékiratait és a parlamenti jegyzőkönyvek anyagát is jól ismeri. Balassa említést tesz az „Apponyi-idézetekről” (Balassa 1980: 165).

A liberális szociolektus beépítése a szövegbe, amit archaizálásnak tekintek, fontos rekurrenciát alkot, és az /aktuális/ vs. /archaikus/ klasszémák opozícióját teremti meg.

Ennek a szociolektusnak a rekonstruálásakor Esterházy főleg irodalmi alkotásokra támaszkodik, ellentétben a marxista–leninista szociolektus rekonstruálása során alkalmazott eljárással. Ez utóbbi rekurrens módon jelenik meg a szövegben és az /exteroceptivitás/ vs. /interoceptivitás/ opozícióját alkotja.

A liberális szociolektus referenciakereteinek kijelölése végett tudatosan alkalmazkodom az olvasó nézőpontjához, illetve előfeltételezett ismereteihez.

Ez azonban már olyan kérdés, amely az olvasó receptív kompetenciájának teljes problematikáját érinti (lásd Greimas 1976: 239). A szöveg a következő történelmi ismeretekre utal:

- a XIX. század végi parlamenti munka, a pártok és a sajtó tevékenysége;
- Mikszáth-novellarészletek, melyekben a parlamenti viták leírása szerepel;
- a régi helyesírás, illetve ma már használaton kívül lévő lexikai és nyelvtani formák ismerete, felismerése.

A *Termelési-regény* 65–88. oldalán lévő szöveg alapján egy olyan listát készíthetünk a szereplőkről, amelyből világosan látszik, hogy történelmi és (Mikszáth műveiben szereplő) irodalmi alakokkal van dolgunk. Itt találjuk a Tisza Kálmán kormánya alatt működő parlamenti képviselőket, ellenzékieket éppúgy, mint kormánypártiakat. Az előbbiek az Egyesült Ellenzék (1881 után Mérsékelt Ellenzék, Negyvennyolcas Párt, Függetlenségi Párt) tagjai voltak, míg az utóbbiak a Szabadelvű Párthoz tartoztak. Most csak néhány jelentősnek tűnő szereplőt sorolok fel, akiket Esterházy többször is szerepeltet, mint Mikszáth Kálmán, Tisza Kálmán miniszterelnök és gróf Apponyi Albert.

Mikszáthot úgy ismerték, mint a „vidéki anekdoták és a századvégi európai ironia nagy magyar mesterét” (Klaniczay 1980: 294). Esterházy így lépteti be regényébe: „Mikszáth úrból csorgott a színes mese, wie gewöhnlich” (Esterházy 1979: 290).

Mikszáth ugyanakkor szigorú kritikával illette korának parlamenti rendszerét, noha annak (kormánypárti képviselőként) ő maga is tagja volt, és jó barátságban állt Tisza Kálmánnal. Történelmi munkák, akár tudományos, akár népszerűsítő művekről legyen szó, kiemelik Mikszáth regényeinek (s még inkább leveleinek és politikai anekdotáinak) dokumentumértékét (lásd például a *Politikai karcolatok, 1881–1908* című kötetet és életrajzi írását: *Az én kortársaimat*). Elismerik és nagyra becsülik azt, ahogyan jó érzékkel felmérte és megítélte korát (lásd Kovács 1979: 1211, 1221). Gyakran idézik véleményét (*i. m.* 1217, 1225, 1228, 1230), és csak nagy ritkán marasztalják el, amiért mindvégig kitartott Tisza Kálmán oldalán (*i. m.* 1452).

Elsősorban azonban írásainak irodalmi értékét és ironikus hangvételét kell kiemelni. Esterházy számára éppen emiatt lesz olyan jelentős. A művek humoros hangulata mindkét írnál ugyanabból az okból ered: a szereplők ábrázolása az /emelkedett/ vs. /leértékelt/ opozícióra épül. Az aktáns háló megszervezéséből ennek következtében hiányzik minden moralizáló szándék, ami általában a /jó/ vs. /rossz/ opozícióra támaszkodik, és rendszerint a segítő, illetve az akadályozó aktáns jellemvonásaként jelenik meg. A kormánypárti politikusok a Monarchiát (segítő) képviselik, a „politikai ellenfelek” (akadályozók) – köztük Apponyi gróf – az ellenzéket. De a szereplők nagyban ha-



sonlítanak egymáshoz, ami abból ered, hogy alakjuk megrajzolásakor (*figurativisation*) hol az /emelkedett/, hol a /leértékelt/ széma jelenik meg. Az alábbi példák ezt szemléltetik.

### Mikszáthnál

/emelkedett/

Apponyi Albert gróf, a Ciceróhoz mérhető nagy szónok beszédei felindítják és megrettentik a parlamenti képviselőket (Mikszáth 1969: 406–407);

Odeschalchi Gyula herceg;

Blaha Lujza, a híres színésznő látogatást tesz a Parlamentben;

Tisza Kálmán, kormányfő  
(i. m. 15–17);

/leértékelt/

Apponyi grófot lóhoz hasonlítják;

utolsó tette a parlamentben: elfogyaszt egy kekszet (i. m. 60);

a parlamenti viták színházi előadásokhoz hasonlítanak;

súgóhoz hasonlítják;

### Esterházyánál

/emelkedett/

Tisza beszéde;

Tisza államügyeket intéz;

/leértékelt/

„[...] összetöri ellenfele tojásait.”  
(Esterházy 1979: 78)

„[...] a gálánsoktól kérdezi a tegnapi operabál sikereit.” (i. m. 77)

Esterházy nemcsak utánozza Mikszáthot az alakok ábrázolásában, hanem itt-ott szó szerint átvesz Mikszáth-szövegeket. (Ezeket a részleteket dőlt betűvel jelöltem meg.)

„Ekkor odalép Tomcsányi Imréhez gróf Apponyi Albert és megkérdezi, hány óra van. [...] *A templomi csöndben, mint a harang kondul szép, öblös hangja. Feje, mely neves angol lóéhoz hasonlatos, méltóságteljesen, nyugodtan nyúlik fel hosszú nyakán.*” (Esterházy 1979: 58)

„[...] Apponyi beszélni fog *(komolyan, méltóságteljesen, erős léptekkel, simán hatol előre az ő »angol sétányán«, virág is van az útbán, de módjával, tüske is van, de csak a dekoráció végett)* [...]” (i. m. 78)

A következő idézetet teljes egészében Mikszáthtól vette át Esterházy (lásd Mikszáth összes művei. 71. kötet, Budapest 1977: Akadémiai Kiadó, 158–159).<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Az idézet kapcsán szeretném felhívni az olvasó figyelmét arra, hogy Mikszáth műveiben is találunk példát az önidézésre (vö.: a szivar eldobása – Mikszáth összes művei 68. kötet 211–212, és a 71. kötet 158–159).

„– Még a kiváló szónokok közt is nagyon szigorú az osztályzat: garasos cigarettát el lehet dobni Horánszkyért is, Istóczy megér egy kabanost, Grünwald egy kubát, Szilágyiért akárhányszor láttam félig szítt brittanikát eldobva, Apponyiért, Tiszáért, Jókaiért elhajítanak pompásan szelelő regalításokat, de egy bock erejéig terjedő orátort nem szült a mostoha kor.” (Esterházy 1979: 65)

#### 2.4.9. Intertextuális viszonyok a *Termelési-regényben*

Az intertextualitás szerepét a *Termelési-regényben* már érintettem az előző alfejezetekben. Az egész mű és az irodalmi univerzum közötti viszony jelentősége folytán az /interoceptivitás/ vs. /exteroceptivitás/ klasszémapárt a *Termelési-regény* szemantikai izotópiájának tekintem.

Az 1.2.4. fejezetben említett három terminus segítségével összeállítom az intertextuális kapcsolódások rövid, ámde reprezentatív listát, amelynek célja a mű komplexitását és struktúráját kidomborítani.

Esterházy műveit érdemes volna kommentáló jegyzetekkel ellátva publikálni. Erre már van példa, a *Függő*, amely Jankovics József gondozásában jelent meg, a „Matúra klasszikusok” című sorozatban (1993). Ezenkívül más kutatók is megvizsgálták Esterházy intertextuális eljárásait, például Marianna D. Birnbaum a kritikus hangvételű, rákérdező *Esterházy-kalauzában* (1991), Wernitzer Julianna pedig áttekintésre, rendezésre törekvő *Idézetvilág avagy Esterházy Péter a Don Quijote szerzője* című munkájában (1994). A legutóbbi években keletkezett hatalmas szakirodalom lényeges módon eltér a korábbi, elsősorban a hatásokat, illetve a forrásokat feltáró, szigorúan filológiai jellegű kutatástól (vö. Chevalier 1984; lásd továbbá Jenny 1976: 262 és Zima 1985: 139 kritikai megjegyzéseit e tárgyról). Jelen tanulmányomban, mely elsősorban az intertextualitás vizsgálatára helyezi a hangsúlyt, csak kiemelkedő fontosságú hipotextusokkal foglalkozom, vagyis olyanokkal, melyek a mű struktúrája szempontjából jelentősek.

Az egyik elkerülhetetlen probléma az olvasó kompetenciája, azaz az intertextuális kapcsolatok felismerésének problémája. A szakirodalom a dekódolás, a percepció és a recepció problematikájához tartozó kérdések egész sorát veti fel (Jenny 1976: 266, 273; Riffaterre 1979: 496, Jenny 1976: 257, 273). A szemiotika ezeket a problémákat az üzenet küldőjéhez kapcsolódó aktus (*faire émissif*), illetve az üzenet címzettjére vonatkozó aktus (*faire réceptif*) közötti különbség formájában határozza meg (lásd Greimas–Courtés 1986: 121, 122). A szemiotikusok ugyanakkor felismerték, milyen jelentős szerepe van az intertextualitás vizsgálatában a szöveg mozgásterét képező kulturális közönségnek. Amennyiben nem egy ideális befogadót tételezünk fel, a következő kérdésekkel szembesülünk, melyekre kielégítő választ talán nem is adhatunk:

„[...] Vajon felismerhetők-e minden esetben az intertextuális kapcsolódások? A felismerés elengedhetetlen feltétele-e a szöveg megértésének? Mi történik, ha az olvasó fel sem figyel az intertextuális kapcsolódásra, és az ilyen részleteket úgy kezeli, mint más egyéb szövegrészeket?” (Głowiński 1986: 92–93)

Egyik lehetséges válasz gyanánt Głowiński a fordítások elemzését javasolja. Így egy szövegről eldönthető lehetne, hogy kiállja-e az érthetőség próbáját.

„Egy biztos: a befogadás szempontjából tekintve az intertextualitás az irodalmi mű variábilis alkotórésze. Egy kérdés viszont továbbra is nyitott marad: ha a műalkotásnak akár csak egyetlen eleme is elvész, vajon lehetséges-e még a megértés vagy lehetetlenné válik. Kérdés továbbá, hogy milyen/melyik alkotórészek hagyhatók figyelmen kívül az értelem csorbulása nélkül. Talán ha a fordításokat ebből a szempontból elemeznénk, választ kaphatnánk számos kérdésre. Ezt nevezzük mi a fordítás próbájának.” (*i. m.* 96)

A második próba a történelmi és irodalmi kontextus hatásának feltárása lehetne, mivel minden korszaknak megvannak a maga kedvenc hipotextusai: egyes szövegeket felvesz ebbe a korpuszba, másokat elvet. Bizonyos értelemben jelen tanulmányunk is ezt próbálja bizonyítani.

## (1.) Az intertextualitás körébe tartozó eljárásmodok

### A. Idézetek

Az ide tartozó elemeknek különböző jelentőségük van, ezért két alosztályba sorolom őket:

#### 1. Tréfás elemek

Ez a csoport kevésbé jelentős elemeket tartalmaz. Az idézett szerzőket és műveket Esterházy hierarchikus rendbe állítja, és nem kezeli őket azonos módon. A megadott elemek, melyek származási helyét illetően többféle értelmezés lehetséges, a szövegben (a felszíni szerkezetben) tipográfiai eszközökkel is ki vannak emelve (dőlt betű, idézőjel). Néha az is megesik azonban, hogy semmi sem jelzi, hogy idézetről van szó. Minden esetben olyan szövegrészekben fordulnak elő, ahol idegen elemek benyomását keltik, ilyen módon a szétkapcsolás a szöveg felszíni inkoherenciájának forrása (amiről az első fejezet címének elemzése során már beszéltem). Az összekapcsolás túlnyomórészt csak diszkurzív szinten lesz láthatóvá, mégpedig olyan elemeknél, amelyek egy vagy több izotópiát alkotnak. A jelentősebb izotópia szemiotikai: /exteroceptivitás/ vs. /interoceptivitás/.

Ebben az értelemben az intertextuális kapcsolódások permanenciát alkotnak a *Termelési-regényben*. A tréfás elemek a következőképpen nyilvánulnak meg a szövegben:

– szó, mondat, szövegrész formájában: „Baittrok Péter lassan, ahogy a *guano* [sic!], feláll.” (Esterházy 1979: 16)

A „guanó” lexémát valószínűleg József Attila *A város peremén* című költeményéből kölcsönözte az író. Ebben a komor hangvétellű versben József Attila korának egymásra torlódó eseményeit egy metaforában a „lerakódó” és a „megkeményedő” guanóhoz hasonlítja. Esterházy ellentétes értelemben használja a szót: először a narráció szintjén van ellentét a „lerakódik” vs. „feláll” lexémák között, s mivel a „guanó” kapcsán aktív cselekvésről értelmetlenség beszélni – ez a lexéma a szilárd magjával ellentétes értelmet vesz fel – az egész mondat tréfás lesz. Ugyanakkor a két kontextust – mármint József Attila költeményének illetve Esterházy regényének kontextusát – összehasonlítva pontosan kirajzolódik ezen a rövid mondaton belül is a rekurrens oppozíciók realizációja:

/emelkedett/ vs. /leértékelt/

/diszforikus/ vs. /euforikus/.

„Vajon mikor leszünk mi ilyen szép kutyák?” (i. m. 201)

Ez az Esterházy által elferdített mondat Bornemisza Péter egyik verséből származik, melynek minden versszaka az azóta már közmondássá vált alábbi retorikus kérdéssel végződik. A költő ezzel a mondattal az adott történeti körülmények (a török elfoglalta Budát) között be nem teljesülő vágyát fejezi ki:

„Vajjon s mikor leszön jó Budában lakásom?” (*Hét évszázad magyar versei* 1966: 260).

A regényben ez a mondat Sándor (Weöres Sándor) szájából hangzik el. Később a mester ismétli el, amikor két férfit fiatal kutyákkal vet össze, akiknek kinézete és viselkedése éppen ellentétes volt a két gyenge és melankolikus íróéval.

„(A királynőt megölnötök stb.)”. (i. m. 146)

A mondat Katona József *Bánk bán* című drámájából való. Bánk bán, a nádor, a királyhoz való hűség nevében, nem akar részt venni a királynő ellen szőtt összeesküvésben és megtagad minden együttműködést a pártutókkal. Esterházy szövegében a fentebb idézett mondat egy focimeccsről készült tudósításban szerepel. Az összekapcsolás néhány sorral lejjebb történik meg, amikor a mester a romantikus s ezáltal lehetetlenné vált attitűdről fejti ki a véleményét.

Ez a töredékes mondat más asszociációkat is kelthet. Utalhat arra a kis versikére is, mely kapcsán az iskolások a helyesírás fontosságáról tanulnak, arról,

hogy a pont, a vessző és más írásjelek helyének megváltoztatásával a mondatok értelme is megváltozik.<sup>75</sup>

A 34. följegyzés (Esterházy 1979: 334) Vörösmarty *Szózat* című verséből idéz egy részt. A komikus hatást maga az összekapcsolás idézi elő: a versrészlet egy olyan szövegrészbe („olvasói levél a szerkesztőhöz”) van beillesztve, amely újságírói stílusban íródott, és olcsó patriotizmus hangnemében fogalmazódott. Vörösmarty *Szózata* ellenben emelkedett romantikus stílusban született, és a „magyarok második himnusza lett”. (Klaniczay 1980: 191)

„A kis Magyarország is föltört az évek folyamán! S mennyi a külföldi látogató! Nyáron hemzseg tőlük a Balaton és a Hortobágy. Érdekes, hogy egyes embereknek csak más ország szép. Én azonban úgy vélem, hogy „a nagyvilágon e kívül nincsen számodra hely, áldjon vagy verjen sors keze, itt élned s halnod kell”. (Esterházy 1979: 334)

– A tréfa másik megnyilvánulási formája, amikor nem egy mondatot vagy szövegrészt vesz át az író egy másik műből, hanem egy vagy több szereplőt: „Tóbiás úgy néz a lányra, mint Rómeó nézett a Capulet-ek estélyén az ifjú Júliára.” (*i. m.* 92)

A Shakespeare-re történő utalás ezúttal egyértelműen ironikus, hiszen egyetlen kijelentésből sem derül ki, hogy Tóbiás és a fiatal lány (Marilyn Monroe) viszonya bármiben is hasonlítana Rómeó és Júlia szerelmére. Tóbiás más szereplőkkel egyetemben szerelmes Marilynbe, ebbe a kokett és csábos lányba, aki gyakran ledér nőként viselkedik (lásd az erotikus jeleneteket Gregory Peck-kel, Esterházy 1979: 41). A /komoly/ vs. /tréfás/, /emelkedett/ vs. /leértékel/ oppozíciók a felszíni szerkezetben realizálódnak.

## 2. Utalások

A következő két példa, bár tréfás jellegű, mégis inkább azért fontos számkra, mert az olvasóban a már említett irodalmi konnotációkon túl más-milyen konnotációkat is ébreszthet, melyek az eredeti művek karakterisztikus jegyeire utalnak.

<sup>75</sup> Erre egy magyar kollégám hívta fel a figyelmemet. A vers így hangzik: „A királynőt megölni nem kell (.) félnetek (.) jó lesz (.) Ha mindnyájan beleegyeztek (.) én nem (.) ellenzem (.) Az eredeti feljegyzés egy Garay által rögzített latin szövegben található, amely Gertrudis királynő meggyilkolásának történetét meséli el: „Reginam occidere nolite (.) timere (.) bonum est (.) Si omnes consentiunt, ego non (.) contradico. „ (Garay 1886: 505) Egy másik magyar változatban: „A királynőt meggyilkolni nem kell, – Mond a főpap – tartózkodni jó, Ha egyez mind, én nem mondom ellen“. Monda, s ajkán kétes volt a szó.” (Garay 1886: 114)

Erről az idézetről például, noha kétértelmű, Thomas Mann juthat eszünkbe: „Nem tudsz uralkodni magadon?! Hogy csókoljon meg a *mádám Sósav*!” (i. m. 185) [a kiemelés Esterházyé].

A „sósav” lexéma olvasásakor, mivel hangzásban nagyon hasonlít és egyértelműen egy hölgy nevére utal, Chauchat-ra, a *Varázshegy* című regény szereplőjére gondolhatunk. A két idézett mondat összekapcsolásával a közlés címzettje arra a meggyőződésre juthat, hogy a „mádám Sósav” lexéma értelmezhető úgy, mint a „Mme Chauchat” magyaros átírása. A mondatok egy fenséges családi vacsora leírásában szerepelnek. Marci úr a mester szemére veti illetlen viselkedését, különösképpen azt, hogy az asztalnál úgy fújja a forró levest, hogy közben mindenfelé fröcsköl. Egyébként az ételek, az egyes személyek evési szokásainak és ügyetlenkedéseinek leírása (György úr elejti a kanalát stb.) a „Berghoff-i étkezések” részletes és ironikus leírásait idézi. Ne feledjük, hogy a „sósav” és a „madame Chauchat” lexémáknak van közös szémájuk: /megmérgezés/, hiszen a tébécében szenvedő Mme Chauchat egyetlen csókja halálos lehet.

A következő idézet is kétféleképpen interpretálható: tekinthetjük tréfás följegyzésnek vagy komoly utalásnak:

„A MESTER ÉS GITTA – ”... (i. m. 303).

A krónikás kiált fel ezekkel a szavakkal, s az olvasónak valószínűleg Mihail Bulgakov *A Mester és Margarita* című regénye jut eszébe. De vajon egy művelt ember tréfás megjegyzéséről van-e szó, aki feltételezi az olvasó kellő tájékozottságát is? Az összekapcsolás ebben az esetben a „mester” lexémát tartalmazó mondat megismétlése, illetve a Gitta (a mester felesége) és a Margarita nevek hangzásbéli hasonlósága által valósul meg. Gitta és Margarita ugyanazt a tematikus (a házastárs, illetve a hűn szeretett asszony), valamint aktáns (segítő) szerepét tölti be. A két regény szerkezeti hasonlóságot mutat: mindkettő tulajdonképpen „regény a regényben”. Ezért úgy gondolom, ebben az esetben a tréfa mögött fontos utalás rejlik arra az irodalmi tradícióra, melyhez Esterházy ragaszkodik: a fantasztikus (Behemót, a beszélő macska) és mitikus (Mephisto–Woland) elemeket felsorakoztató groteszk irodalomra gondolok, mely egyben könyörtelen társadalmi szatíra is. Ez idáig a magyar irodalomban ez a fajta szintézis ismeretlen volt.

– írónevek

A *Termelési-regényben* szereplő írók listája meglehetősen terjedelmes. Néhány jellegzetesnek tűnő példát szeretnék itt kiemelni: Babits Mihályt (438), Galgóczy Erzsébetet (388), Goethét (133), Jókai Mórt (292,429), Kasák Lajost (460). Értelmezésemben ezek a nevek a magyar és a világirodalom bizonyos hagyományát idézik fel, amelyet az író is jól ismer, noha ő maga

nem akarja folytatni. Később felsorolom azokat az írókat, akik szerintem Esterházy szemében nagyon jelentősnek tűnnek. Jelenleg csak annyit jegyeznek meg, hogy azokat az írókat szintén tréfás módon lépteti be a regénybe.

– önidézés

A krónikás többször megemlíti Esterházy egyik korábbi regényét, az 1976-ban megjelent *Fancsikó és Pintát*. A mestert pedig úgy mutatja be, mint ennek a regénynek az íróját, ily módon sugallva a mester és az író, Esterházy Péter személyének azonosságát.

B. Jelentősebb átvételek, elferdítések, utánzások és a paródia

Bár a Mikszáthtól származó szövegrészeket már az előző fejezetben tárgyaltam, most újból visszatérek rájuk, hiszen jó példaként szolgálnak az intertextuális kapcsolódások egyik elméleti problémájára. Ahogy azt már bebizonyítottam, a kutatók nagy része a hipotextusok azonosítását tekinti elsőrendű feladatnak, holott a problémát más módon is meg lehet közelíteni és meg lehet fogalmazni: vajon megállítható-e az olvasó szabad képzettársítása a hipotextusok felismerésének folyamatában? Két olyan idézetet említek, melyeket lehet(ne) úgy is interpretálni, mintha intertextuális kapcsolódásról volna szó, feltéve, hogy Esterházy nagyon szabadon kezelte az eredeti szövegeket. Feltételezésem szerint Mikszáthtól és Mátyástól idéz részleteket, elferdítve. Mikszáth szereplése a *Termelési-regényben* indokolja e feltevésemet.

„Tudja, barátom, olyan ez a fejezet itt a szöveg közepén elrejtve, fölfúrva, mint egy mélységes mély, szépséges szép, titokzatos veszélyes kút. Elképzeld. És vajon vize iható?” (i. m. 313)

„Mikor Jókai beszél, még Blaháné is hallgasson.”

Hanem persze csak akkor áll ez, ha nem azt vesszük, hogy Jókai mit beszél, hanem azt, hogy miképp beszél.

Olyan ő (már tudniillik Jókai), mint a császlauer, mely a vizet is borszínűre festi. Szép... szép lesz színre nézve – de ihatatlan.” (Mikszáth 1969: 15)

A következő részlet ugyanerre a problémára nyújt példát; a kiemelések Esterházytól származnak.

„Most úgy gondolom, [...] hogy nekem nincsenek *tájaim*, mint másnak az Alföld vagy a Teleki tér, hanem tárgyai vannak. [...] Egy templom például vagy egy villamossínváltó...” (Esterházy 1979: 221). Ez a fragmentum Mátyás Iván *Tájak, az én tájaim* című novellagyűjteményét idézi fel. Csakhogy Esterházy regénye 1979-ben jelent meg, Mátyás műve viszont csak 1982-ben. A 80-as években az olvasó azonban ezt a fragmentumot már egyértelműen Mátyás szövegére való célzásként is értelmezhetette.

A Mikszáthtól eredő idézetekkel ellentétben a Gárdonyi regényéből vett mondatok és lexémák nem szociolektust képeznek, hanem mintegy díszítésképpen járulnak a szöveghez. A törökök és magyarok harcára tett célzással a szerző a vállalatnál dúló viták harcos jellegét, harci töltetét szerette volna tréfásan kihangsúlyozni. Vagy talán inkább a marxista-leninista szociolektus harcos karakterét akarja kigúnyolni? Egy magyar olvasónak nagyobb erőfeszítés nélkül sikerül *Az Egri csillagokból* származó átvételeket felismernie és beazonosítania, hiszen a mű az iskolában kötelező olvasmány és a fiatalok egyik kedvenc regénye.

A Gárdonyitól átvett részletek a mű második fejezetében egybegyűjtve találhatók, nem pedig szétszórva a teljes szövegben. A szétkapcsolás ebben az esetben a térbeli viszonyok szétkapcsolását jelenti. Ebben a tér- és időbeli keretben a középkori fegyverek és egyéb kiegészítők, valamint a szereplők által használt harci kiáltások, az elmondott imák és az egész nyelv nem tűnik archaikusnak. Sokkal inkább a XX. század második felének konkrét dolgait érezzük anakronikusnak. Nagyon gyakran egyetlen mondatban szétkapcsolás és összekapcsolás is történik, mivel a szereplők ugyanazok maradnak. Íme néhány példa:

„A vár előtti (keletkezett) hatalmas síkságon sorakoznak a tervhivatal emberei.” (i. m. 16)

„Eltárs, mondja remegő hangon valaki, ebben a percben lőtték el Folya osztályvezető elvtársat (...) Baittrok a sisakját viszi utána. Vége?, kérdezi Horváth. Vége, mondja amaz szomorúan. Víjjátok tovább, kiáltja a párttitkár. Leveszi az acélsisakját. Odalép az ov.-hez és szótlanul, búsan néz rá. Isten veled, Folya Tamás! Állj meg az Úr előtt: mutass rá vérző sebedre, és mutass le a várra is!” (i. m. 19)

Ez a fejezet szinte teljes egészében a következő izotópiákra épül:

/aktuális/	vs.	/archaikus/
/konkrét/	vs.	/átvitt/
/emelkedett/	vs.	/leértékelt/
/komoly/	vs.	/tréfás/

Johann Peter Eckermann, a krónikás, valóságos történeti személy, krónikája pedig Esterházy elferdítésében felbukkan a regényben. Eckermann „a krónikás szövegének” megfigyelő aktánsa, ugyanakkor a „mesterről írt krónika” narratív programjának cselekvő alanya is. Eckermann a közlő alany lép-teti be a műbe, mégpedig úgy, mintha az igazi Eckermannról, Goethe króni-



kásáról lenne szó.<sup>76</sup> Aktáns szerepköre a kiábrándító aktánsé, mivel följegyzései, elvárásunk ellenére, nem Goethére vonatkoznak, viszont a közlés címzettje csak akkor tudhatja ezt, amikor már elolvasta a krónikás szövegét. A közlő alany ezáltal a hazugságot a létező valóság szintjére emeli, arra azonban figyelmezteti a közlés címzettjét, hogy valójában álnévről van szó. Ez a figyelmeztetés mottó formájában történik, melyet J. D. Salinger *Raise high the roof-beam carpenters and Seymour* című regényéből ered.<sup>77</sup>

Ha Eckermannra mint lexematikus alakzatra koncentrálunk, megállapíthatjuk, hogy bár nem azonos az eredeti Eckermann-nal, egyes tulajdonságait azonban ő is átveszi a szilárd magból.

az alakzat	a szilárd magból eredő tulajdonságok és jellemzők	a megvalósulás
Peter J. Eckermann	mesteréhez hűen ragaszkodó írói aspirációkkal rendelkező krónikás	álnév
	a nagy író életéről és munkájáról szóló szöveg szerzője	néha túlságosan is kritikus mesterével szemben
		mindentudó

A krónikás, és szeretném hangsúlyozni ezt a tényt, részlegesen átveszi Johann Peter Eckermann nézőpontját a regényben: a mesterrel való vitáiról szóló feljegyzései nagy részletességgel számolnak be az eseményekről, mindennapi dolgokról. Azonban túlzott csodálattal beszél ezekről, és így nevetséges hatást kelt. Mivel feladatom az intertextuális kapcsolatok feltárása, rá kell mutatnom, hogy egyes részleteket a krónikás más művekből vett át. A mester fojtéjának leírásához Goethe karosszéke szolgálhatott modellként. Ennek az alakzatnak a bemutatása szintén az /emelkedett/ vs. /leértékelt/ oppozíció alapszik. A legnagyobb különbség a valódi és a fiktív Eckermann között abban mutatkozik, hogy a mesternek a krónikása mindentudó. Olyan intim helyzetekről is beszámol, melyeknek biztosan nem lehetett tanúja (a mester és

<sup>76</sup>„E. \* följegyzései [...] Eckermann, Johann Peter (1792–1854) német író, Goethe titkára, irodalmi munkatársa. Hűségesen jegyezte „Beszélgetéseit Goethé-vel”, rajongva szeretett mestere munkálkodásának, élete folyásának és végül halálának tanújaként.” (Esterházy 1979: 133)

<sup>77</sup>„Buddy Glass természetesen csak az álnevem.” (Uo.)

Frau Gitti együttlétei). Egy mindentudó megfigyelő aktáns beépítése és szerepeltetése fontos tény. Kibédi Varga egy, a posztmodernről szóló kimerítő elemzésében a következőket írja: „A posztmodern regényíró nem lázadozik már a klasszikus mindentudó narrátor ellen, ahogy azt hajdanán Robbe-Grillet tette. Mindkét attitűd bevett és elfogadott és egyformán jogosult. A realizmus illúziója és a modernizmus illúziója ugyanabban az ironikus játéktérben teremődik meg”. (Kibédi Varga 1986b: 6)

#### A pastiche

Az utánzás (*pastiche*) par excellence intertextuális irodalmi műfaj, amit megszámlálhatatlan módon definiáltak már. Genette egyik nagy érdeme a fogalom „világos” definíciója. Az ő álláspontját fogadom el, mely szerint a *pastiche* „nem szatirikus utánzás”. Mindazonáltal Genette, mivel a valóság – még az irodalmi valóság is – túlságosan komplex, semhogy pontos fogalmakkal meghatározható lenne, különbséget tesz szatirikus utánzás és parodikus utánzás között.

A *pastiche* legtisztább formájának a Mikszáth stílusában íródott anekdotákat tekinthetjük. A följegyzésekben ezeket a Mikszáth nevet viselő szereplő meséli el (ld. Esterházy 1979: 290–292). Esterházy mesterien utánozza Mikszáth stílusát, s ugyanakkor még a parlamenti képviselőket, életmódjukat és tetteiket kifigurázó anekdoták eredeti értelméhez is hű marad. Az elbeszélés humoros effektusai a /tréfás/ vs. /komoly/ oppozícióból erednek. Ez az oppozíció érhető tetten például Mikszáth banális kérdése – „Hány óra van?” – és a képviselők válaszai között. A válaszokat jelentősen befolyásolja és meghatározza embertársaikkal szembeni viselkedésük és politikai meggyőződésük. Apponyi például röpké szónoklatot tart arról az eltérésről, amit már két napja nyomon követ, és amelyet a Műszaki Főiskola faliórája és a saját karórája által mutatott idő között figyelt meg. „Ha már most feltételezzük, hogy az eltérés állandó, úgy ebben a pillanatban nincs még egészen egy óra.” – mondja. Jócai kikéri magának az ilyen kérdéseket: „Hát óra vagyok én, kérlek?” A tapintatosságáról és udvariasságáról ismert Gajári rábízza Mikszáthra a választ: „Mennyit parancsolsz, kérlek alássan?” Mondanom sem kell: pontos és határozott választ egyiküktől sem kap Mikszáth.

#### A paródia

Azokat a fragmentumokat tekintem paródiának, amelyek szatirikus karakterüknel fogva a *pastiche*-nél erősebbek, s melyek a különböző stílusok utánzásával és kigúnyolásával új és eredeti elbeszélést alkotnak. Głowiński úgynevezett konstruktív paródiáról beszél; példának Thomas Mannt és Gombro-

wiczot adja meg. Hutcheon szintén ilyen értelemben használja a terminust: „A paródia nem toposz, mint például az ironia. Általában nem intratextuális jelenségként, hanem az intertextualitás modalitásaként határozható meg. Akárcsak a többi intertextuális forma (utalás, utánczás, idézet, imitáció és így tovább), a paródia is a szövegek szuperpozícióját alkalmazza. A formai struktúra szintjén, a parodikus szöveg nem más, mint a parodizált szöveg és a parodizáló szöveget magába foglaló szöveg szintézisének, egymásba illesztésének artikulációja, a réginek az újba történő beágyazása.” (Hutcheon 1981: 143)

A *Termelési-regény*ben megjelenő marxista–leninista szociolektus alapjában véve egy konstruktív paródia. A szociolektusokról szóló fejezetben rekonstruáltam a szókinsét és a taxinómiáit. Már az ott felsorolt példák is komikusak voltak, ha másért nem is, éppen csak a különböző korszakokból származó lexémák egymás mellé állítása folytán. A paródia illusztrálására további példaként említhetjük a mozgalmi dalokat<sup>78</sup> és egy per dokumentumait. Az előbbieket a „regényben”, az utóbbiak a „Följegyzések”-ben szerepelnek (25. feljegyzés; Esterházy, 1979: 294–297). A per az ötvenes évek kirakatpereit idézi, a szöveg inkoherens, a vádat lehetetlen egyértelműen kihámozni belőle, a tanúvallomások egymásnak ellentmondók. A szétkapcsolást a narratív stratégia motiválja: az aktákat Jolánka néni küldi el a mesternek. Esterházy kétszeresen is ironikus. Először is az ötvenes évek koncepciós pereit maguk is – ha szabad használni ezt az eufémikus kifejezést – egy igazi pernek csupán paródiái voltak. A narráció szintjén így is vannak bemutatva. Másodszor pedig az utóbbi évek magyar irodalmában divatossá vált eljárást parodizálja ki az író, nevezetesen azt, hogy dokumentumokat ékelnek az elbeszélésbe (ld. Galgóczy Erzsébet, Sütő András művei). Az író intencióját azonban csak úgy érthetjük meg világosan, ha paródiáját a mikszáthi hagyomány felől értelmezzük, a Rákosi-érában viszont nem éltek Mikszáthok Magyarországon...

Úgy véljük, Esterházy ezt a hiányt tölti ki, amikor a Kádár-korszak Mikszáthja kíván lenni. Ahogy Genette mondja: „[...] a hypertextus transzponálja a hypotextusának diegézisét, hogy közelebb hozza és a saját közönsége számára aktualizálja azt” (Genette 1982: 351).

Ezt az aktualizálást a XIX. század 80-as és a XX. század 60-as évei között mutatózó párhuzamok teszik lehetővé. Gondoljunk csak Magyarország elkötelezettségére egy nagyhatalom oldalán, a konszolidációs tendenciákra, vagy éppen az életszínvonal emelkedésére, a gazdaság felvirágzására. Talán még az a feltételezés is megállja a helyét, miszerint az a mód, ahogyan Mikszáth korának parlamenti rendszerét írja le, Esterházy számára modellként szolgált a Kádár-korszak hatalmi diskurzusainak parodizálásához. Esterházy

<sup>78</sup> Ld. Szörényi 1979: 125.

kritikája elsősorban a nyelv, a szlogenektől hemzsegő marxista–leninista szociolektus ellen irányul. Egy-egy híresség emlegetése is csupán a „szómágia” kigúnyolását jelenti. Engels neve az alábbi példában, és különösen annak kvázi-katolikus kontextusa, a Kołakowski-féle értelmezésnek megfelelő, mitikus-sá vált alak példája: „Az égiek közül Engelst hívjuk segítségül: azt, amit minden egyes akar, mindenki más magakadályozza, ami lett, senki sem akarta.” (Esterházy 1979: 10)

Az idézett mondat a közlő alany szájából hangzik el, de a mester is gyakran tesz ehhez hasonló kijelentéseket. A krónikás ezért így jellemzi: „[...] mégiscsak amolyan hencig (nem henceg, ha-ha-ha!) kakukkfióka a szocializmus pihe-puha fészkében.” (i. m. 307)

Világos, hogy az irónia itt az íróra saját magára vonatkozik. Az irónia elsősorban a közlő alany, a krónikás és a mester ambivalens pozíciójának köszönhető (ld. még az 5. fejezetben a megfigyelő aktáns „Ha én főnök lennék...” kezdetű monológját). Az ilyen jellegű ambivalencia egyébként Mikszáth műveire is jellemző.

A „Mikszáth-jelenségtől” elragadtatva a mester – talán itt bátran mondhatjuk: Esterházy – hosszas reflexióba kezd Mikszáth személyiségének összetettségéről. Szeretné megérteni, hogyan képes ez az író és politikus olyan összeegyeztethetetlen tulajdonságokat ötvözni magában, mint az opportunizmus és a kritikusi elkötelezettség, vagy a cinizmus és az optimizmus.

Mindemellett úgy találom, a Mikszáthtól kölcsönzött, elferdített és parodizált írások az egész műben nagy tekintélyt képviselnek. Ez a tekintély egyébként explicite is megnyilvánul: a mester és a Mikszáth nevű szereplő egymással vitatják meg az irodalom, a politika és az író szerepének legfontosabb kérdéseit. (ld. Esterházy 1979: 300–311)

## (2) A metatextualitás körébe tartozó eljárások

A krónikás szövegében számos elméleti megjegyzést találunk általában az irodalomról, konkrétan pedig a regényről mint irodalmi műfajról. Ezeket a megjegyzéseket a narratív stratégia motiválja, hiszen a krónikás a mesterrel folytatott vitáit foglalja össze. Genette sémája alapján kétféle metairódművi kommentárt különböztetünk meg: a metatextuálist és az architextuálist. Az első egy íróra (vagy műre) történő utalás, célzás formájában (alluzivitás), a második elvontabban jelenik meg; ez utóbbi a szerző meghatározása nélkül utal a különböző irodalmi műnemekre.

Emlékeztetni szeretnék arra a korábbi feltételezésemre, miszerint a *Termelési-regény* az írásról mint olyanról szól. Másképpen mondva, azt a narratív

programot realizálja, amit a greimasi séma szerint a következőképpen vázolatunk fel:

Manipuláció	Kompetencia	Performancia	Szankció
regényt írni	írónak lenni	hármaskompozíciót alkotni	siker és bukás; három részes (de)kompozíció

Ennek a programnak az értéktárgyai olyan (itt a segítő aktáns szerepkörét betöltő) írók művei, akik írásaikban jelentős helyet szenteltek a szövegük megalkotására vonatkozó reflexióknak. Fentebb Mann, Bulgakov és Salinger nevét említettem. A krónikás egy negyedik író is említ és egyben parodizál: James Joyce-t (ld. Esterházy 1979: 167; 261–264). Világosan kitűnik, hogy a *Termelési-regény* abba az irodalmi tradícióba tartozik, melyben az írás mint olyan magában a szövegben reflexió tárgyát képezi. Nem áll szándékomban ezt a régi tradíciót példák segítségével bemutatni,<sup>79</sup> csupán a szöveg szempontjából jelentős írókat szeretném megemlíteni. Nyilvánvaló, hogy Esterházy a magyar irodalmi hagyományból merít. A kritikusok számos író nevét<sup>80</sup> szokták emlegetni, mint pl.: Mikszáth, Gárdonyi, Ottlik, Mészöly, Mátyás, Tandori és Nádas (ld. Balassa 1980: 164–165; Szörényi 1979: 126). Az intertextuális kapcsolódások hierarchiájának problematikáját Szörényi vetette fel elsőként abban a tanulmányában, melyben a *Termelési-regényt* szubjektív lírai eposznak nevezi. Kimutatja, hogy ez az eposz mindenekelőtt és szükségszerűen egy részben nemzeti (a szövegben olyan történeti emlékekre történik utalás, mint pl.: a mohácsi csata vagy a kápolnai ütközet), részben keresztény (gondoljunk csak a teljes terjedelmében idézett Miatyánkra), vagyis európai mitológiából merít. Ez a mitológia az autentikus értékek forrása.

Számomra Kosztolányi Dezső és *Esti Kornél* című műve tűnik a legjelentősebbnek, míg a második helyre Ottlik Gézaét helyezném *Az iskola a határon* című regényével (ld. Balassa 1987: 231; Szegedy-Maszácz 1986: 91–92). A magyar irodalomkritika Kosztolányit a magyar prózaírás megújítójának tartja. Ő volt az első magyar író, aki a fent említett regényébe metatextuális részleteket emelt be. Szegedy-Maszácz kimerítően elemezte azokat a specifikus írói fogásokat – mint pl.: a szaggatott kompozíció és a lineáris kronológia fel-

<sup>79</sup> Bojtár Endre Puskinról és Esterházyról szóló eredeti tanulmányában kitűnően vázolja fel a *Jevgenyij Anyegin* és a *Termelési-regény* között az intertextualitásba és a metairódalmi példákban mutatkozó párhuzamot.

<sup>80</sup> Imre László többek között Fejes Endre, Rejtő Jenő, Swift, Bulgakov és Salinger nevét említi. A párviadalok ironikus leírása kapcsán két humoros „harci jelenetet” hoz fel példának. Az egyik Petőfi: *A helység kalapácsa* (1844), a másik Arany: *Az elveszett alkotmány* (1845) című művében szerepel.

borítása –, amelyeket Kosztolányi ebben a művében alkalmazott (ld. Szegedy-Maszák 1980: 466–498). Kulcsár Szabó hasonlóan vélekedett, mondván, hogy a regény szerkezetében – főleg a két narrátor alkalmazása miatt – Kosztolányi modelljére hasonlít (Kulcsár Szabó).

Még mielőtt a regényben előforduló metatextuális példákat elemezném, emlékeztetnünk kell arra, hogy Esterháznak az irodalmi tradícióba illeszkedő elbeszélőmódja a korábban kimutatott oppozíciókon alapul:

/komoly/	vs.	/tréfás/
/konkrét/	vs.	/átvitt/
/emelkedett/	vs.	/leértékelt/

A szövegben egyszerre legalább kétféle oppozíció realizálódik, ahogyan azt a következő fragmentum is mutatja. Ebben a részben valamiféle keresésről esik szó:

a bokagumi keresése	vs.	intertextuális kapcsolódások keresése
/konkrét/+leértékelt/	vs.	/átvitt/+emelkedett/

„Lassan szállingóztak már ki a fiúk, csak ő »döfölődött« szokása szerint. »Hol a túróba a bokagumi.« De itt megint fontos fordulatot provokál a lélek. Megkérdeztem, úgymond, tőle, olvasta-e, mit mondott Joyce úr? Joyce úr azt mondta, hogy 300 évnyi munkát ad a kritikusoknak... És hát ugye, ami azt illeti, a mester is ad. Mert hát az utalások, ollózások, ezek felderítése, s ez az egész hóbelebanc, mint műfaj...” (Esterházy 1979: 167).

A regényszerkesztés aspektusai közül a szereplők megalkotását és bemutatását ragadtam ki. A mester Békésről tett megjegyzései (*i. m.* 194) hasonlítanak azokhoz az észrevételekhez, melyeket a *Varázshegyben* a közlő alany Hans Castorpról mint irodalmi figuráról az olvasó tudomására hoz.

A közlő alany és a megfigyelő aktáns hangsúlyozott jelenléte a szövegben különleges formát ölt: a regény narratív és diszkurzív szinten kifejezetten életrajzi regényként épül fel. Az íróra és az irodalmi művön kívüli valóságra vonatkozó ismeretek az irodalmi tankönyvben szereplő életrajzi adatoknak köszönhetően minden potenciális befogadó számára rendelkezésre állnak (ld. pl. Pomogáts 1982: 546–547). A magyar irodalomkritikában több szerző<sup>81</sup> is fel-

<sup>81</sup> Kulcsár Szabó jegyezte meg: „Ha Bereményinél formálisan, Nádasnál a perspektíva szabályozásában érezhető a szerzői jelenlét, addig a *Termelési regény* jegyzetei magát a szerzőt léptetik színre. [...] Az íróra négy fiktív személy utal: 1. Tomcsányi (a kisregény hőse) 2. a kisregény (perszonális) elbeszélője 3. Esterházy Péter, a jegyzetekben szerepeltetett szerző („a mester”) és 4. a jegyzetíró krónikás (a képzeletbeli Eckermann, J. Peter). Tomcsányi és az elbeszélő között nagyjából olyan viszony áll fenn, mint Esterházy és a krónikás között.” (Kulcsár Szabó 1987: 281–282)

hívta már a figyelmet arra, hogy a két cselekvő alany (a mester és Tomcsányi) nagyban hasonlítanak egymáshoz: ugyanaz a foglalkozásuk és Tomcsányi munkahelye sok közös vonást mutat a mester munkahelyével (ld. [Szerkesztőség] 1979: 114–116). Peter Eckermann monogramja pedig Esterházy monogramjának tükörképe. Tomcsányi és a mester nagyfokú hasonlósága kapcsán Bojtár ezt a következtetést vonta le: „Tomcsányi egyenesen azonosítva van a Mesterrel (41. ill. 225)”<sup>82</sup> (Bojtár 1981: 419). Ezt erőltetett és túlzó megállapításnak tartom. Ráadásul kevésbé meggyőző a kritikus egy szöveghely ismétlődésére alapozott érve. Véleményem szerint a metatextualitás körébe tartozó eljárásról van szó. Célja: látszólag heterogén szövegek egymáshoz való közeliítése.

A fentebbi észrevételeimet most a szemiotika terminusaival a következő séma szerint foglalom össze:

az író	Esterházy Péter, író, a <i>Fancsikó és Pinta</i> , illetve a <i>Termelési-regény</i> című művek szerzője, matematikus, egy híres arisztokrata család leszármazottja;
a krónikás szövegének megfigyelő aktánsa	Johann Peter Eckermann, író;
a krónikás szövegének cselekvő alanya	Esterházy Péter, író, a <i>Fancsikó és Pinta</i> , illetve a <i>Termelési-regény</i> című művek szerzője, matematikus, egy híres arisztokrata család leszármazottja;
a regény megfigyelő aktánsa	a krónikás közlése nyomán: Esterházy Péter, a mester;
a regény cselekvő alanya	Tomcsányi Imre, számítástechnikai szakember.

Mindaz, amit eddig megállapítottam, a közlés címzettjének tudását képezi. Ez annak az irodalmi kódnak felel meg, amely szerint ez a tudás megegyezik a közlés alanyának, az aktánsoknak és a szereplőknek a teljes „tudásával”. Esterházy azonban lerombolja s megszünteti ezt a kódot, éppen ebben áll újszerűsége. A krónikás szövegében található egyik fragmentumban, mely Peter Eckermann és Esterházy Péter (a mester) azonosságáról tanúskodik, maguk a szereplők is tudnak erről az azonosságról, s úgy beszélnek, mintha ismernék az éppen csak íródó szöveget. Ezért szólítják a mestert Eckermann-nak.

„A másik potentát hangsúlyozottan hallgatott, majd midőn a mester kicsiny keze öhozzá ért búcsúzásban, beborította azt a maga súlyos, az ujjakon is szőrös párnásával, és barátságosan így szólt: »Aztán ezt ne írja meg, Eckermann-kám.«” (Esterházy 1979: 287).

<sup>82</sup> A zárójelben lévő számok a krónikás szövegében szereplő jegyzeteket jelölik meg.

Már szó esett arról a specifikusan regénybeli struktúráról, amit a „regény a regényben” névvel jelölhetünk. Ez a régi irodalmi hagyomány Bulgakov, Ottlik és Esterházy műveiben egyaránt fellelhető, azonban a három szerzőnél különbözőképpen folytatódik. Abban viszont megegyeznek, hogy a két egység, vagyis a befogó és a beillesztett szöveg szoros kapcsolatban áll egymással. Ez a következő eljárások eredményeképpen valósul meg:

- ugyanazoknak a szereplőknek a szerepeltetése;
- a szöveg egyes fragmentumainak megismétlése (néha enyhe módosítással): pl. Bulgakovnál: a 2. és 15. fejezet vége egyben a 3. illetve a 16. fejezet kezdete is; Esterházynál: lásd a tejeszacskós jelenetet (27. és 290. oldal) és vö.: 14. és 150. oldal (lásd architextualitás);
- a megfigyelő aktáns kommentál egy másik megfigyelőtől származó szövegrészt: pl. Ottliknál: az a rész, ahol Both Benedek újraértelmezi, mintegy „igazolja” Medve Gábor szavait. Esterházynál: egyes mondatokhoz fűzött megjegyzések, mint pl. „Nem találok szavakat” (lásd a regény nyitányának elemzését).

### 3. Az architextualitás körébe tartozó eljárások

Az architextualitás vizsgálatát a közlés alanyának elemzésével kell egybekapcsolnunk, ugyanis ő határozza meg a műfajt, és egyben ő vállal felelősséget az egész kompozícióért.

Mindaz, amit a cím kapcsán már említettem, az architextualitás körébe tartozik. Az architextuális jelzéseket az elemzés kiindulópontjaként választottam, hiszen a regény interpretációjához ezek elengedhetetlenek. A „termelési regény” kifejezés, ha irodalmi terminusnak tekintjük, a *Termelési-regény* műfaját jelöli meg (ha tréfásan is!).

Most olyan jelzéseket gyűjtök össze, melyek más specifikus műfajra vonatkoznak. A következő táblázatban a krónikás szövegében található és egy specifikus metairrodalmi műfajra, az irodalomtörténetre vonatkozó szigorú értelemben vett teoretikus megjegyzéseket gyűjtöttük egybe.

A legkülönbözőbb teoretikus problémákat érinti a szerző, mint pl.:

az időbeliség	138, 139.
a befogadás (recepció)	195, 403, 417, 422.
a mű konstrukciója	135, 139, 167, 208, 299, 313, 331, 322, 339, 351, 413, 426, 429, 430.
az irodalom tudományos vizsgálata	238, 298, 311, 350, 377.
az irodalom feladata	309–310.
az irodalom és a valóság	222, 315, 316, 371, 386, 430.
a nyelv	233–234, 309.
a stílus	238, 309, 322, 352, 353.



Ezek a krónikás naiv nézőpontjából megfogalmazott észrevételek is a következő oppozíciókra épülnek:

/komoly/	vs.	/tréfás/
/konkrét/	vs.	/átvitt/
/emelkedett/	vs.	/leértékelt/

Példaként álljon itt az „időbeliség az irodalmi szövegben” témáját feldolgozó részlet. A mester erről így vélekedik: „Tudja, barátom – [...], azt szeretném, ha az idő csak úgy becsorogna a regénybe. [...] Mintha – folytatta regényelméleti fejtegetését ő az idő becsorgásáról – mintha az ügyetlenül kinyitott tejeszacskóból a tej az asztalra folynék.” (i. m. 289)

A krónikás, aki „komolyan veszi az irodalmat”, kísérletet végez a tejeszacskóval. Több különböző zacskót vásárol, majd „ügyetlenül” próbálja felnyitni őket. A kísérlet sajnos nem hozza meg a kívánt eredményt, mert a tej az arcába fröcsköl (i. m. 290).

A regény szövege tartalmaz egy hasonló jelenetet – ezúttal a „konkrét” dimenziójában (Tomcsányinak nem sikerül kinyitnia a tejeszacskót, i. m. 27).

#### 2.4.10. Stilisztikai észrevételek

A fentiekben a szociolektusok elemzése kapcsán már foglalkoztam a nyelvvel. A regény narrációja viszont nemcsak két szociolektust tartalmaz. A metairódmalmi szociolektus használatát, úgy gondolom, megfelelőképpen megvilágítottam az előző fejezetben. Így ez alkalommal azokról a stilisztikai eljárásokról ejtenék szót, amelyek a szöveg inkoherenciáját és humoros karakterét okozzák. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy a szerző több stilisztikai alakzatot alkalmaz, mégpedig tudatosan inadekvát módon, ilyenek pl.: a metafora, a hasonlat, a megszemélyesítés, figura etimologica stb. A szöveg úgy használja az irodalmi nyelvet, ahogyan az a kulturális memóriában rögzült, ezenkívül pedig a magyar nyelv sajátosságait is kiaknázza.

A szemiotikai elemzés kereteit megőrizve példámat a korábban megállapított oppozíciók szerint adom meg.

/konkrét/	vs.	/átvitt/
-----------	-----	----------

metafora:

„Tévedsz – [...], az az orrom”.

(i. m. 237)

hasonlat:

a kirakatban.” (i. m. 329)

„Derű költözött a két szemed közé. Jól van.”

„És a szemek! Villognak egymásra, mint két drágakő

<b>/diszforikus/</b> Tomcsányi temetése (i. m. 121–129) Hasonlat:  Lófogai	vs.	<b>/euforikus/</b> vállalati ünnepély  „[...]”, szép  elővillantak az örömtől [...]” (i. m. 190) „[...]” csapott a mester nevezett vállára, vidáman,  mint egy titkosrendőr.” (i. m. 316)
<b>/aktuális/</b>	vs.	<b>/archaikus/</b>  Ezt a oppozíciót az Istent emlegető elvtársak beszélgetésében realizálja az író (lásd a fentebbi példákat), de éppúgy megtalálható a mester autón vagy lo- von kiruccanásainak leírásaiban is.  „Megrántotta lova kantárszárát ő, féke- zett. [...]”  A Madách téren óriási dugóba ke- rült. [...] Ráadásul mind az ablak- törlő, mind az index elromlott,  így a lanyh esőben újból és újból előre- hajolt, hogy letörölje lovának homlokát, felszárítsa a szeme környékét és a szem- ellenzőt.” (i. m. 217)
<b>/emelkedett/</b> hasonlat: „[...]” arcán ezernyi ránc  „Most úgy gondolom, [...]” hogy nekem nincsenek tájaim, mint másnak az Alföld  Egy templom például vagy  metafora:  a próza és vers ezen ikercsillaga,	vs.	<b>/leértékelt/</b>  (mint a zsák nyaka, ha már megszorította a madzag).” (i. m. 159–160)  vagy a Teleki tér, hanem tárgyait van- nak. [...]”  egy villamossínváltó ...” (i. m. 221)  „Kiment hát a két ember,  megnézni, hogy milyen olaj folyik a Zsi- guliból.” (i. m. 382)

/komoly/	vs.	/tréfás/
„[...] a kéz, amely markol,		lehetne Karajáné, [...]” (i. m. 230)
A szemantikai izotópia néha szemiotikai izotópia formájában nyilvánul meg:		
/exteroceptivitás/	vs.	/interoceptivitás/
„A házőrző komondor –		sok kedves novellájának hős mellék- szereplője –
elpusztult, öregség miatt.”		
(i. m. 350)		
„Faterkám,		majd belőled is motívumot csinálók.”
		(i. m. 208)
„A belső szoba titokzatos, mély színei, a beszűrődő napfény aranycsíkjai nagyon megnyugtató hatást fejtenek ki; a barnák, a zöldek, a tompa sárgák		– hevenyészett felsorolásban.”
		(i. m. 177–178)

#### 2.4.11. Az értelem szerveződése a Termelési-regény-ben

Több ízben megjegyeztem már a regény felszíni szerkezetének három jellemvonását: inkoherencia, inkompatibilitás, anakronizmus. Másrészt igyekeztem azt is megmutatni, hogy a mélyszerkezetben a szöveg koherenciáját a következő opozíciókon alapuló szemiológiai izotópiák biztosítják:

/konkrét/	vs.	/átvitt/
/diszforikus/	vs.	/euforikus/
/aktuális/	vs.	/archaikus/
/emelkedett/	vs.	/leértékelt/
/komoly/	vs.	/tréfás/

A szöveget lényegileg több (legalább két) opozíció egy közlés vagy egy rövid fragmentum keretében történő egyidejű megvalósulása jellemzi.

A bemutatott és leírt eljárások egyértelműen azt bizonyítják, hogy Esterházy nem csupán egy történetet akar elmesélni, legalábbis nem a hagyományos módon szeretné ezt tenni. A narrativitás formáinak szintézise akként valósul meg a regényben, ahogyan a XX. század második felének alkotói tudatában létezett. Ugyanakkor – és talán Esterházy elbeszélőmódjának ez az egyik leggyengébb pontja – a mű beilleszthető a divatban lévő eljárásokat alkalmazó

regények sorába: elsősorban olyan eljárásokra gondolok, mint pl. az intertextuális kapcsolódások, illetve ezek megvalósulási módja a regényben.

„Joyce és Borges után és főleg 1960 után az intertextuális kapcsolódások, legalábbis az avantgarde irodalomban, játékszerekhez hasonlítanak, egy olyan új igazság megszerkesztésében játszanak szerepet, amelynek még nem aknázták ki a közönség egy széles köre számára botrányosnak tűnő összes hatását.” (Chevalier 1984: 78)

A mesélés elutasításával kapcsolatban áll Adornónak az igazi művészet non-identitására vonatkozó tézise, mely művészet, ha nem akar kommerszé válni, jobb, ha lemond a „tömegművészet” által már kiüresített eszközök és formák alkalmazásáról. Adorno megállapítása eléggé általános, a magyar irodalomra csak bizonyos megszorításokkal alkalmazható. Milyen értelemben beszélhetünk kommersz vagy tömegirodalomról Magyarországon abban az időben, amikor a regény megjelent? Nyilvánvaló, a *Termelési-regény* a régi módon elkötelezett irodalommal való szakítást jelenti. Mindenekelőtt olyanfajta irodalmi tradícióval kíván leszámolni, amelyben a problémákat direkt módon vetették fel és fogalmazták meg. Ugyanakkor a *Termelési-regény* erősen kapcsolódik a magyar valósághoz, s annak következtében paradox helyzetbe kerül.

#### 2.4.12. Bibliográfia

(Ez a bibliográfia a *Termelési-regény*ről szóló írások közül kizárólag a cikkeket tartalmazza, a szövegben említett többi művet lásd a könyv végén található bibliográfiában.)

Alexa Károly 1984: *Kurucz-e a steward?* – Kr 12, 17–19.

Balogh Tibor 1979: *Termelési-regény*. – MN 24. VI., 13.

Bata Imre 1979: *Termelési regény*. – Népszabadság 12. VI., 7.

Berkes Erzsébet 1979: *Egy boldog csatár – avagy Esterházy Péter elmondja életét*. – ÉI 25, 11.

Bojtár Endre 1979: *Élet és irodalom*. – MV V:12, 127–128.

Bojtár Endre 1981: *Az irodalom gépezete*. (Puskin és Esterházy.) Lit 3–4, 419–426.

Csáki Judit 1979: *Esterházy Péter: Termelési-regény (kisssregény)*. – Kr 10, 34.

Gáll István 1980: *Péter, küzdjünk meg?* Jegyzetek mai prózánkról. – Valóság XXIII: 5, 43–56.

Horváth Iván 1979: *Közelre nézni*. – MV V:12, 118–120.

Imre László 1979: *Esterházy Péter: Termelési-regény (kisssregény)*. – Alf XXX: 10, 62–67.

- Kenyeres Zoltán 1980: *Jelentés egy püspöklila könyvről, avagy kritika püspöklilában*. Olvasónapló. Esterházy Péter: Termelési-regény. – Kort XXIV: 4, 641–653.
- Kis Pintér Imre 1979: *Mire az élet?* Esterházy Péter: Termelési-regény. – ÚÍ XIX: 9, 105–109.
- Kulcsár Szabó Ernő 1979: *Elbeszélői magatartás és elbeszélésviszonyok*. – Kort XXIII: 11, 1803–1815.
- Mészáros Sándor 1982: „*A labda itt is ugyanúgy gömbölyű...*” (Esterházy Péter prózája). – Studium/KLTE 11. 31–47.
- Mészöly Miklós 1981: *Hozzászólás egy regényelemző vitához*. Kossuth Klub, 1979 dec. 7. – MV VII: 8, 108–109.
- Molnár Miklós 1979: *Irónia, középpont nélkül*. Esterházy Péter: Termelési-regény (kisssregény). – Életünk XVI: 11, 985–989.
- Nádas Péter 1986: *Ki fia teszi?* – ÉI 1986. október 17., 5.
- Szegedy-Maszák Mihály 1979: „*A regény, amint írja önmagát*”. – MV V:12, 120–123.
- [Szerkesztőség], 1979: *Lektor jelentés*. – MV V:12, 114–116.
- Szörényi László 1979: „*Nekünk kell Mohács*”. (Ady úr után szabadon). – MV V:12, 123–127.
- Tarján Tamás 1979: „*Nem találunk szavakat*”. – Napjaink 11, 14–15.
- Varga Lajos Márton 1979: *Esterházy Péter: Termelési-regény (kisssregény)*. – Ttáj XXXIII:11, 63–66.
- Veres András 1979: *Többet egy csapásra?* – MV V:12, 116–118.
- Zappe László 1983: *Újra feltűnt a nagyregény*. Jegyzetek Dobai Péter, Esterházy Péter és Spiró György műveihez. – Kr 4, 14–16.

## 2.5. Hajnóczy Péter: *Jézus menyasszonya*

**Összefoglalás:** A Szivárvány moziban egy, a regény végéig megnevezetlen fiatalember szerelmes lesz a mellette ülő lányba, akinek a Csilla nevet adja. Noha érzelme csak rövid fellángolás, mégis mindent elkövet, hogy magára vonja a lány figyelmét: a kezét simogatja, szavakat súg a fülébe. Ám mindhiába, a lány nem vesz róla tudomást. A vetítést géppisztolyropogás zavarja meg, de az utca felől érkező robaj úgy tűnik, a bennülőket hidegen hagyja. Az előadás végeztével a moziból kiáramló nézőket mindennapos jelenet fogadja: vadászok – cigányok és kutyák társaságában – fényképeket készítenek magukról egy fiatal nő teteme felett, akit néhány pillanattal azelőtt ölték meg. Lassacskán kiderül, hogy a fiú és Csilla egy olyan országban él, ahol emberekre vadásznak. Külföldiek vásárolhatnak vadászengedélyt, és a szép emberpéldányokat jogukban áll elejteni. A zsákmányt ezután kitömkik, trófeát készítenek, s lakásokat díszítenek vele. A gazdaságilag nehéz helyzetben lévő ország, Magyarország, a vadászat által jelentős nyugati devizabevételhez jut. A kereskedelem fő mozgatórugója pedig a trófeák kikészítése és forgalmazása. A kormány bőkezű pénzügyi támogatásban részesíti a „trófeák” családtagjait, akik nagyon büszkéek arra, hogy a rokonuk vadászszákmány és trófea lett. A kevésbé frekvenciált körzetekben a hullákat felakasztják a fára, mert így szeretnék felkelteni a vadászok figyelmét.

A fiú legfőbb vágya, hogy nagy vadász legyen, ehhez azonban előbb még le kell tennie az érettségi vizsgát. Felesége, Mari prostituált. Csak a hétvégén találkoznak, a fiú a szüleinél lakik. Bár a fiú jól sikerültnek tartja házasságát, mégis mindenáron kapcsolatot szeretne kialakítani Csillával. A mozi után követi őt az óvodába, ahová a nő gyermekéért megy. A fiú kitartásától és állhatatosságától meghatódva Csilla felhívja lakására és bemutatja a nővérének. Keveset beszélnek, annál többet isznak. A fiú elunja magát és hazamegy, miután Csillával másnapra találkát beszél meg.

A szinte állandóan alkoholos állapotban lévő fiú gondolatai és álmai révén megismerünk néhány részletet családi életéből, házasságából, elvonókúráiból. Megtudjuk, hogy vallásos nevelésben részesült és hogy milyen ismeretei vannak a hazájáról. Másnap egy eltévedt golyó halálra sebzi Csilla nővérét. A fiú és Csilla kidobják az ablakon a hullát a macskáknak.

Csilla kérésére a fiú lejátssza azt a kazettát, amelyen az ember helyes prearállására vonatkozó gyakorlati tudnivalók vannak rögzítve. A nővére halála miatt vigaszt kereső lány szeretkezni kezd a fiúval, aki aztán elalszik, s arra ébred, hogy Csilla rajzot készít róla. A fiú, mivel úgy gondolja, hogy a lány a vadászok érdeklődését szeretne volna felkelteni a rajzzal, leszúrja Csillát, a

rajzot elégeti, a hamut a WC-be szórja. Csilla házának kijáratánál a vadászok lelővik. Csilla gyereket egy patkány szétrágja az ágyban.

Ebben a fejezetben néhány magyarázó megjegyzésre van szükség ehhez a lát-szólag inkohere és önellentmondásos szöveghez. A szöveg mélyszerkezetének bemutatásával ennek az ellenkezőjét szeretném bebizonyítani. A szöveg viszonylag rövid terjedelmű, ezért részletesebb elemzésbe bocsátkozhatom.

Greimas modelljét követve a részletes elemzést a szöveg egységeinek meghatározásával kezdem, mely meghatározáshoz a következő kritériumokat választottam: azonos szereplők jelenléte, különböző állapotok illetve állapot-változások leírása. Ez alapján a következő szövegegységeket különböztettem meg: a fiú és a lány kapcsolatának elbeszélése; a fiú emlékei és álmai; közbe-ékeltek. Elemzésem az elbeszélés vizsgálatával kezdődik.

### 2.5.1. Az elbeszélés narratív kompozíciója

Az elbeszélés elsődleges cselekvő alanyának (A) a fiút, elsődleges tárgyának (T) pedig a lányt tekintem. Az elbeszélés narratív menete (*parcours narratif*) a következőképpen ábrázolható:  $(A \cup T) \rightarrow (A \cap T) \rightarrow (A \cup T)$ . A bevett szemiotikai megjelölés annyit jelent, hogy A nem birtokolja T-t, pedig erre törekszik; a végén sem éri el célját, azaz a véghelyzet azonos a kiindulóval.

Az elbeszélésben két alapvető narratív program különböztethető meg: az elsőben (NP1) a cél a „kapcsolatteremtés a lánnyal”, a másodikban (NP2) pedig a „lánytól való megszabadulás”. A látszólag váratlan és meglepő NP2 az értelem elemzésének keretében teljesen logikus megoldásnak bizonyul, és pontosan követi az értelem szerkesztésének belső törvényeit. Csilla meggyilkolása (és a fiú halála) abban a pillanatban, hogy feltárul az elbeszélés intenciója, teljesen kiszámítható mozzanattá válik. Az elbeszélés elsődleges intenciója a dolgoknak a „józan ész” hétköznapi megszokásaival ellenkező paradox bemutatása. A paradoxont és az ellentmondást magától értetődően az elbeszélés lényegi alkotóelemének tartom. Először tehát a narratív és a diszkurzív kompozíció kapcsán kell vizsgálnunk őket. Az előző fejezethez hasonlóan itt is a regény groteszk vonásait igyekszem megvilágítani, amennyiben az a valóságot a „józan ész” törvényeivel ellentétesként ábrázolja. A hétköznapi értelemben tekintett valóság a lexematikus alakzatok szilárd magjainak illetve a diszkurzív konfigurációk meghatározásainak segítségével rekonstruálható. A szöveg groteszk effektusai pedig a szövegben aktualizált alakzatok és diszkurzív konfigurációk által mutathatók meg.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Egy magyarázó észrevétel kívánczik ide: „[...] az alakzatok leírása egyrészt a felsorolásukat és összegyűjtésüket, másrészt a használatuk jellemzését jelenti. Az első esetben az alakzatokat *virtuális*, a másodikban *realizált* (*aktualizált*) aspektusuk szerint tekintjük.” (Entrevernes 1984: 91)

Mindenekelőtt a NP1-ben alkalmazott számos narratív programot (NP) vázoljuk fel. Greimas már ismert sémája alapján a következő vázlat készíthető:

Manipuláció	Kompetencia	Performancia	Szankció
NP1			
szerelem (a fiú szerelmes)	szándék lehetőség (a fiú a lány mellett ül)	megsimogatja a kezét	bukás (a lány nem reagál)

Az elsődleges program (kapcsolatot teremteni a nővel), ahogyan fentebb megfogalmaztuk, ambivalens. Ez abból adódik, hogy az értéktárgyak állandóan változnak, összességében tekintve pedig összeférhetetlenek. Az elbeszélés kezdetén a fiú állapotára vonatkozó közlések (vagyis hogy szerelmes a lányba és mindenképpen kapcsolatot akar vele teremteni) a narratív program későbbi kifejlődését, kibomlását előlegezik meg. Ezt a „szerelem” mint értéktárgy irányítja, amit itt nyíltan a „kaland” ellenpárjaként nevez meg az író. Az első kijelentést azonban rögtön – még ugyanabban a sorban – egy vele ellentétes követi: a fiú nem érzi magát szerelmesnek.<sup>84</sup>

Az NP2 és az NP3 a következőképpen fest:

NP2			
találgatások, „tapogatózás” (lehet, hogy fakeze van? talán elmebeteg?), állhatatosság és kaland	tenni akarás és tenni tudás (a nő mellett ül)	beszél a nőhöz	bukás (a nő nem reagál)
NP3			
állhatatosság/becsületesség (nem lenne becsületes abbahagyni a próbálkozást)	tenni akarás, tenni tudás	követi a nőt (a filmnek vége van, kijönnek a moziból)	bukás (a nő nem reagál)

A „kaland” nevű értéktárggyal szemben a „tartósabb kapcsolat”-nak fontos szerepe van az NP2-ben, amit azonban csak az NP3-hoz tartozó kijelentésből következtethetünk ki. Ebben a kijelentésben múlt idő szerepel, és így szól: „Valamiféle kaland lehetőségét most már elképzelhetetlennek gondolta.”

Amikor a cselekvő alany harmadszor is bukást szenved, a szerepek felcserélődnek. Ezentúl a nő lesz az alany és a fiú a tárgy.

<sup>84</sup> „A fiú egyszeriben úgy érezte, fűlig szerelmes a mellette ülő nőbe [...]. Hirtelen úgy érezte, már egyáltalán nem szerelmes a mellette ülő ismeretlen nőbe.” (Hajnóczky 1982: 483–484)



A nő értéktárgyának meghatározása nem egyértelmű. Elképzelhető ugyanis, hogy a fiú állhatatosságát a személye iránti különös érdeklődés jeleként értelmezi, és a „szerelem” vezérli tetteit. A nő a helyzetet csak a fiú viselkedése alapján értelmezheti, hiszen a megfigyelő aktáns közléseit ő nem ismeri.

NP4

kapcsolatot	tenni akarás,	a nő beszél a fiúval és	siker
teremteni a fiúval,	tenni tudás	hagyja, hogy elkísérje	(a fiú elkíséri)
szerelem (?)		őt az óvodáig	

NP5

együtt lenni a	tenni akarás és	a nő felhívja a fiút	siker
fiúval	tenni tudás	magához	(a fiú felkíséri)

Érdekes módon a cselekvő alany kompetenciája nem változik meg, mindig ugyanaz marad (tenni akarás), a program sikere viszont soha nem függ tőle. A fiú sikerének pillanatában Csilla nővére személyében egy ellen-alany lép fel. A nővér a következő NP alapján cselekszik:

NP6

megvédeni Csillát	tenni akarás és	megakadályozni a	siker (otthon
(meggátolni, hogy	tenni tudás	fiút abban, hogy	maradhat Csilla
megtegyen valamit),		kettesben marad-	mellett)
családi érzelmek		jon a húgával	

Az NP5 sikere után a fiú döntésétől függ a kapcsolat további sorsa. A végre kialakított kapcsolatnak egyik döntő elemét ő választhatja meg. Nagyon fontos, hogy nem a kapcsolat elmélyítése mellett dönt, bár erre meglenne a lehetősége, és Csilla is ezt sugallja (megismerteti a család tagjaival stb.). Úgy tűnik azonban, a fiú egyáltalán nem figyel erre, s még Csilla valódi nevét (Júlia) sem hallja meg.<sup>85</sup> Az NP7-től függően a fiú két, egymással ellentétes programot valósít meg. A program értéktárgya valószínűleg leginkább az „erotika” szóval adható meg:

<sup>85</sup> A regényben csak két tulajdonnév fordul el: a fiú feleségének, illetve Csillának a (kitalált) neve. A tulajdonnevek elhagyása az emberi kapcsolatok elszemélytelenedésére utalhat. Az a tény, hogy a fiú egyáltalán nem akarja a nő nevét megtudni, hanem megelégszik csupán az általa kitalált névvel, világosan tükrözi a viselkedésben rejlő ellentmondásokat. Korábbi szándéka szerint ugyanis „tartósabb kapcsolatot” akart kialakítani Csillával. Hajnóczy egész munkásságát tekintve a nevek fokozatos eltűnésének tendenciája figyelhető meg. Három stádiumot különböztethetünk meg: teljes tulajdonnévvel jelölt szereplők; csak egy betűvel jelölt szereplők; név nélküli szereplők.

NP7

kettesben maradni Csillával	tenni akarás	egy találka kicsikarása	bukás
--------------------------------	--------------	----------------------------	-------

NP8

elnyerni Csilla nővéreinek rokon- szenvét	tenni akarás	felszínes beszél- getés, a csótány megölése	siker
---	--------------	---	-------

anti-NP8

nem törődni a nővérel	tenni akarás	hallgat és a saját gondolataiba merül	siker
--------------------------	--------------	---	-------

A szituációt a veridikció vizsgálatával árnyaltabban jellemezhetjük. A fiú viselkedése nem változik. A megnyilvánulás szintjén a kapcsolat pozitív, az immanencia szintjén negatív bemutatást nyer, hiszen a fiú nem is szerelmes már, tehát hazudik: /nem lenni.../ + /úgy tenni, mintha.../ = hazugság.

Csilla, miközben észre sem veszi vagy nem akarja észrevenni a fiú értékrendbeli változásait, a következő narratív program alapján viselkedik:

NP9

elmélyíteni a kap- csolatot a fiúval	tenni akarás	megmutatja a családi fotóalbu- mot, életéről mesél	bukás (a fiút nem érinti, unatkozik)
---	--------------	--	---

A program sikertelensége újból a NP4 és NP5-höz hasonló szerepcseréhez vezet. Csilla veszi át a cselekvő alany szerepét:

NP10

folytatni a kap- csolatot a fiúval	tenni akarás és tenni tudás	találkát ad a fiúnak	siker
---------------------------------------	--------------------------------	-------------------------	-------

Végeredményben a fiú, vagyis a cselekvő alany meg tudja valósítani az NP11-et, mégpedig abban a formában, ahogyan az az elbeszélés során folyamatosan kikristályosodott, és ami az NP1 (*intim* kapcsolatot kialakítani a lánnyal) leginkább kifejtett és megvalósult változata lesz:

NP11

megkapni Csillát	tenni akarás és tenni tudás	szeretkezik Csillával	siker
------------------	--------------------------------	--------------------------	-------

Ez az NP a küldő (az állam) közreműködésével eliminált akadályozó (a nővér) eltűnése következtében lehetett sikeres. A küldő szerepét (merek törvé-

nyeit és értékrendszerét) még a későbbiekben részletesebben tárgyalom, egyelőre csak annyit szeretnék megjegyezni, hogy a küldő egyértelműen és döntő módon lép be a narratív kompozícióba.

A szemiotika terminusaival úgy mondanám: a küldő minden esetben a „tenni” valóságmodalitással rendelkezik. Mindenki számára kötelező érvényű NP-t ír elő. A fiú sem menekülhet hatalma elől. Ezenkívül a „környezet” terminust is kénytelen vagyok bevezetni: a tér- és időbeliség jelzéseinek együttesét nevezem meg vele. Mindenekelőtt fontos megemlíteni, hogy a „környezet” erősen diszforikus tulajdonsággal rendelkezik a regényben. Szorosan kapcsolódik ezáltal a küldőre jellemző tulajdonságokhoz, aki – az állam képében – a „nem-értékekre” alapozott ideológiát realizál. A küldő idézi elő a cselekvő alanyban azt a szorongást és nyugtalanságot, ami végül a nő megölésére indítja:

NP12

szorongás (men-	a tett mellett	megöli a nőt	siker
teni az életét)	döntése		

A sikeresen végződött performancia után a küldő két másik cselekvő alanyt „küld el” (egy vadászt és egy patkányt), akik az elbeszélés szereplőit, a fiút és Csilla fiát eliminálják.

### 2.5.2. A környezetre vonatkozó narratív kompozíció

A környezet oly módon történő leírása, mintha az aktánsok által megélt valóságos jelenetekről lenne szó, számos, a szöveg tagolásával kapcsolatos problémát vet fel. A tér-, de főleg az időbeliségre utaló jelzések nem bonthatók ki egyértelműen a szövegből. Mivel ezek az eszközök nehezen tárthatók fel, ezért az elbeszélés időbeli keretét az emlékek és az álmok diszkurzív kompozíciója alapján vizsgálom meg.

A térbeliséget kifejező eszközök a regényben szétszórva találhatók. A közlő alany több toponímiát használ: pl. Magyarország, Buda, Duna stb. Ebből egyértelműen kiderül: a történet Budapesten játszódik. Egyéb részletek is utalnak az események helyszínére: olyan ország ez, melyre jellemző a szőlőművelés és ahol az utcán gyakran találkozhat az ember cigányokkal, akik a regényben rendhagyó módon nem mint zenészek vagy mint koldusok tűnnek fel, hanem a vadászokat segítő és kiszolgáló személyekként. A várost a vadászok uralják. A nyugati valutáért vásárolt drága engedélyek birtokában emberekre vadászhatnak, a legszebb példányokat kitömik és otthonaikat díszítik velük.

Itt feleslegesnek tűnik a vadászatra vonatkozó narratív programok rekonstruálása. Pusztán arra hívom fel a figyelmet, hogy egy trófea nemcsak a vadá-

szat narratív programjában tölti be az értéktárgy szerepét, de értéktárgy a saját családjá számára is. Mindkét esetben lényegében ugyanarról van szó, hiszen míg a vadászok számára a trófea az ékesség, a család számára a pénz és a büszkeség értéktárgyát jelenti. A szépségénél fogva (ez *conditio sine qua non*) trófeává vált egyed családjá jogosan lehet büszke, s emellett még komoly pénzügyi támogatásban is részesülhet. A két nő, Csilla és nővére is büszkén említi, hogy apjukból trófea lett. A pénzzé váltható „szépség” (vs. „rútság”) válik minden más értéket túlszárnyalva domináns értékke. A fiú megállapítása szerint Csilla nővérenek nem kell félnie a vadászoktól, hiszen csúnyasága megvédi tőlük. Ebből a megjegyzésből jól kivehető a társadalmi közhangulat és az emberi viszonyok milyensége.

Csilla nővére a család számára is felesleges, még ha a családon belül bizonyos affektív értékeket képvisel is: érdeklődik a húga iránt, néha meglátogatja és igyekszik megvédeni őt. Halála értelmetlen, senkinek sem kifizetődő. Az ablakon át kivetett tetem a csótányhoz hasonlóan táplálékul szolgál a macskák számára.

A szöveg szegmentációja során különválasztottam egy heterogén egységet. Ide sorolom a fiú szigorú értelemben tekintett álmainak és emlékeinek, illetve a családi életét felidéző visszaemlékezéseinek leírását. A narratív kompozíció keretein belül csak ez utóbbi emlékek analízisét végezhetem el. Az álmokat, mivel különböző állapotok leírásáról van szó, a diszkurzív kompozíció kapcsán fogom megvizsgálni.

### 2.5.3. Az emlékek narratív kompozíciója

Az „emlékek” elnevezés alá gyűjtött szövegfragmentumok a fiú életének néhány epizódját elevenítik fel, többé-kevésbé részletesen. Ennek következtében a fiún kívül újabb aktánsok is belépnek az elbeszélésbe: a fiú szülei, felesége, a barátai, a detoxikáló intézet személyzete stb. Az „állapotközlések” ezekben a szövegrészekben jelentősebb szerephez jutnak, mint a „tényközlések”, és elsősorban a fiú családi, illetve magánéletét érintő információkkal látják el a közlés címzettjét. A fiú a szüleinél él, feleségét csak a hétvégeken látogatja meg. Számára a családja a biztonságot jelenti és primer szükségleteinek kielégítését garantálja. Az apja sötét és kétes ügyletei folytán biztosította családjának a megélhetéshez szükséges anyagi javakat (étel, alkohol), a páncélozott lakásajtó pedig a vadászok ellen védi az ottlakókat.

Néhány megjegyzés tanúsága szerint a fiú kritikával illeti szüleit. Az egyik ilyen, túlságosan is titokzatos (és ezért narratív programként nem rekonstruálható) közlés az apja által karácsonykor tanúsított „bukolikus” viselkedésről

szól. Számunkra azért jelentős ez az epizód, mert olyan alakzatot tartalmaz – a halat –, melynek jelentését a diszkurzív elemzés során fogjuk feltárni.

A narratív elemzés szempontjából meg kell említenem még egy rendkívül jelentős momentumot: több szereplő permanens alkoholos állapotban van, vagy legalábbis tekintélyes mennyiségű alkoholt fogyasztott. Az alkohol így többek számára értéktárgy és gyakran az elsődleges ital, a víz helyébe lép. Ilyen értelemben a „kiábrándító” aktáns szerepét tölti be. Az alkohol jelenléte biztosítja az emberinek vagy társadalminak nevezhető kapcsolatok fenntartását (lásd azt a jelenetet, amelyben lányok látogatják meg Marit, és eredeti szándékukkal ellentétben nála töltik a szilvesztert). Az alkohol hiánya egyszerre jelenik meg a víz hiányával: a detoxikálóban a fiú csak a WC-ből tud inni. A víz fontos alakzat, egyetemes és szimbolikus karakterét a későbbiekben vizsgálom.

Az sem kizárt, hogy a fiú apja alkohol befolyása alatt igyekezett egyik társával (vagy társnőjével – a nevét csak egy nagy kezdőbetű jelzi) a WC-be ejtett halat kiszedni. A WC egyébként meglepő gyakorisággal és szabályossággal tér vissza az elbeszélésben (a fiú vizet iszik a WC-kagylóból, az elégett kép hamuját a WC-be szórja).

A családi élet biztonságát a regényben az alkohol és a megfelelő mennyiségű táplálék megléte szimbolizálja. A fiú anyja ügyel arra, hogy mindig legyen otthon ennivaló és készétel. Az anyjához való kritikus viszonyulás ellenére (rettentően rossz háziasszonynak tűnik) a fiú végül is egyetlen ésszerű viselkedést tart vele szemben elfogadhatónak: olyannak kell elfogadni, amilyen. Anyját összehasonlítja az országgal, ahol él, és úgy találja, megegyeznek abban, hogy az adott valóságot képviselik, melyet nem lehet megváltoztatni. Az anya és az ország közötti párhuzam, mely magába foglalja a család és az állam párhuzamba állítását, a narráció szintjén van kibontva. A párbeszéd hiánya és a történet felfüggesztése (amelyből narratív program lenne rekonstruálható) jelentős tény (lásd később a „családi élet” diszkurzív konfigurációjának elemzését).

A családtagok életét a kommunikáció és affektív értékek teljes hiánya jellemzi. Az anya archetipikus feladatának tekinthető tevékenység – a főzés és ételkészítés – csak akkor jár sikerrel, ha egy olyan primordiális érték nevében történik, mint a túlélés. A regény minden női szereplőjére vonatkozik ez. Ha ugyanezt a feladatot egy affektív értéktárgy (anyai szeretet) nevében végzik, az lesújtó következményekkel jár: a fiú barátja az anyja által készített ételtől fulladt meg. Egy bizonyos affektivitás azonban néha felbukkan a szövegben, és az értéktárgy szerepét is betöltheti. Valószínűleg valamiféle, természetesen részegséggel vegyes érzelem ösztönözte a fiút a Marival való házasságra.

#### 2.5.4. Az elbeszélés diszkurzív kompozíciója

Kiindulópontként az elbeszélés elsődleges figuráját, a fiút<sup>86</sup> veszem szemügyre. Az alakzat szilárd magja így adható meg: hímnemű gyermek. A szemémikus kibomlás (*parcours sémémique*)<sup>87</sup> a társadalmi viselkedés és az egyéni magatartás irányában történik. A fiú kapcsán megjelenő figurák erősen ellentmondásosak. A lexematikus figurák virtuális aspektusait az aktualizált aspektusok egyrészt megerősítik, másrészt megkérdőjelezzik és megcáfolják.

A fiú példájánál maradva, az aktualizált alakzat így bontható fel: fiatal (a szilárd mag megerősítése), viszont már nő (váratlan tény, hiszen gyerekről van szó). A házassága szemiotikai értelemben aligha nevezhető házasságnak, mivel a „házasság” szilárd magját „egy férfi és egy nő legitim együttélése” képezi, szemémikus kibomlása pedig a „jogi”, „társadalmi”, „gazdasági” vagy „érzelmi” kapcsolat irányába történhet. Igaz, mindegyik kibomlási lehetőség aktualizálódik a szövegben, azonban szokatlan és váratlan módon.

A fiú jogilag házas (ez megfelel a szilárd magnak), házassága azonban pusztán jogi tény marad, és semmilyen társadalmi, gazdasági és érzelmi (?) következményt sem von maga után. Társadalmi viselkedése szintén ellentmond a szilárd magban levő lehetőségeknek: nem lakik együtt a feleségével, kapcsolatuk csupán a hétvégi látogatásokra korlátozódik. Noha a fiú állítása szerint minden a legnagyobb rendben van köztük, találkozásaik alkalmával pusztán közös ivászat, illetve a véletlenszerűen ottlévő emberek megvendégélése zajlik (lásd szilveszter éjszaka).

A házastársi élet gazdasági dimenziója alig rajzolódik ki kapcsolatukban. A fiú felesége, Mari, férjétől gazdaságilag teljesen független, önálló keresettel rendelkező prostituált. Érdekes módon azonban a fiú sem a „strici”, sem a „szerencsétlen férj” tematikus szerepében nem tűnik fel.

A házasság érzelmi vonatkozását a megfigyelő aktáns következő megállapítása reprezentálja: „[...] s úgy tetszett, a maga módján szerelmes volt a fiúba.” (Hajnóczy 1982: 506)

A fiú gondolatai alapján úgy tűnik, teljesen elégedett házaseletével s házastársi kapcsolatával. Ettől függetlenül még más nőkkel is szeretne viszonyt kiépíteni, ún. „tartósabb kapcsolatot” kialakítani. Feleségének ugyanakkor leszbikus kapcsolatai vannak, amit férje jelenlétében sem titkol el.

<sup>86</sup> A szó első jelentése: „kiskorú, hímnemű gyermek” (ÉrtSz. II, 826), második jelentése: „Fiatal férfi, ifjú, fiatalember” (uo.). A szöveg megőrzi a jelentésnek ezt a kettségét.

<sup>87</sup> Szémémikus kibomlásnak nevezem egy alakzat szilárd magjába „kódolt” jelentés megvalósulását.

A „fiú” lexematikus alakzat több figuratív kibomlásban<sup>88</sup> és több tematikus szerepben is feltűnik, amit a következőképpen ábrázolhatnánk:

a fiúhoz kapcsolódó figuratív kibomlások	tematikus szerepek
– Marival való házasság	– férj
– iskola	– tanuló
– szüleivel való viszony	– gyerek
– más emberekkel való viszony	– csábító, szerető
– a mindennapi élet meghatározottságai	– magyar férfi, vadásznak készülő, alkoholista, trófea vagy zsákmány
– detoxikáló intézet	– alkoholista, beteg
– Csillával való kapcsolat	– csábító, szerető, gyilkos

Jegyezzük meg, hogy az utolsó figuratív kibomláshoz tartozó tematikus szerepek nem összeférhetetlenek és nem is ellentmondásosak sem szociális, sem pedig irodalmi tekintetben. A „természetes igazság” és az irodalom is számtalan példát nyújt féltékeny szeretőre, aki képes meggyilkolni szeretett párját.

Összeférhetetlenség van viszont a büntett motívumai között, ezek a motívumok a narratív elemzés során értéktárgynak bizonyultak. Az ellentmondás és az összeférhetetlenség fentebb jelzett elvét – amennyiben helyes volt a feltevézeám – a diszkurzív elemzésnek is meg kell majd erősítenie. Az elemzés érvényességének bizonyításához a „házastárs” alakzatot választom, és virtuális aspektusait az aktualizált aspektusokéval vetem egybe.

a fiú mint „házastárs”	tematikus szerepek
virtuális aspektus:	boldog, boldogtalan, féltékeny, megcsalt, hűtlen, szeretett, gyűlölt, elégedett
aktualizált aspektus:	elégedett és megcsalt (összeférhetetlenség), szeretett és hűtlen.

A fiú felesége által betöltött tematikus szerepek már kevésbé mutatnak összeférhetetlenséget, ha a nyugat-európai kulturális univerzumban helyezzük el őket. Ma már a heteroszexuális kapcsolatban élő családanya és prostituált nő kombinációja nem hordoz magában ellentmondást. A társadalom elfogadja ezt az állapotot, erről tanúskodnak az újságban megjelenő erotikus hirdetések,

<sup>88</sup> „[...] figuratív kibomláson egy adott témához kapcsolódó alakzatizotóp-láncolatot értünk. Ez az adott kulturális univerzumhoz kapcsolódó alakzatok asszociatív viszonyain alapuló láncolat részben szabadon, részben kötöttségektől meghatározottan bomlik ki, amennyiben az első realizált alakzat már csak bizonyos alakzatokat hívhat elő és más alakzatok megjelenését kizárja.” (Greimas–Courtés 1979: 146)

valamint a tömegirodalom, ahol a fentebbi kombináció visszatérő motívumként jelentkezik.

**„a fiú felesége” tematikus szerepek**

virtuális aspektus: egy férfival házassági kapcsolatban lévő nő

aktualizált aspektus: feleség, prostituált, leszbikus, alkoholista

Kelet-Európa, közelebbről Magyarország kulturális miliójében a feleség és a prostituált egyidejű konstellációja (még) összeférhetetlenséget mutat.

A „Csilla nővére” alakzat egyik alapvető fontosságú tematikus szerepét, „táplálékká válni” valaki számára, vezeti be. Az egész szöveg szempontjából ez a szerep tekinthető pertinensnek. Csilla fia, akit egy patkány öl meg, ugyanezt a szerepet tölti be.

**„Csilla nővére” tematikus szerepek**

virtuális aspektus: nőnemű személy (idősebb nőtestvér), egy család tagja

aktualizált aspektus: Csilla védelmezője, zsákmány, macskák tápláléka

A „fiú mint házastárs” alakzat csak egyike a regényben megjelenő alakzatoknak. Az alakzatok figuratív kibomlása a következő elvet követi: a lexematikus alakzatok virtuális aspektusát az aktualizált aspektus egyrészt megerősíti, másrészt megcáfolja:

az alakzat	a szilárd magból eredő tulajdonságok	realizáció (figuratív kibomlás)
tanuló gyerek	érettségi vizsgára készül vannak szülei	csak „szabadidejében” tanul a gazdasági biztonságtól eltekintve semmi nem utal igazi érzelmeken alapuló családi életre
ápolónő	detoxikáló intézetben dolgozik	kínozza és meglopja a betegeket
orvos	fehér köpenyben jár, azonban csak „ott van ” a detoxikálóban	egyáltalán nem törődik a betegekkel
vadász	vadászik	emberekre vadászik
iskolai tanárnő	a fiút vizsgáztatja	elektromos árammal kínozza a fiút
az állam	a trófeává lett emberek családjait pénzügyi támogatásban részesíti	vadászengedélyt ad az embervadászoknak
Szüzanya	megőrizte a szüzességét	örökké „menyasszony” marad, soha nem válik anyává
Jézus	szenvedő ember	olyan férfi, aki ugyanúgy szenved, mint bárki más



Észrevételek: az „anya” alakzat pontosan megfelel szilárd magjának: főz, a háztartást vezeti (mindkettőt nagyon rosszul), gondját viseli a fiának (ő hívja ki a mentőket), a főztje mégis a fiú barátjának halálát okozza.

Feltételezésem szerint az alakzatok ily módon történő szerepeltetése az úgynevezett abszurd irodalom specifikumának tekinthető. A következő elemzés a többi olyan eljárást igyekszik napfényre hozni, amellyel az abszurdnak vagy groteszknek nevezett értelemeffektus megteremtődik.

### 2.5.5. Az álmok diszkurzív kompozíciója

Az előző fejezetben már említettem, hogy az álmok – lévén állapot-kijelentések – csak a diszkurzív kompozíció keretén belül elemezhetők. Ez jól rávilágít majd arra, milyen fontos szerepet töltenek be a mélystruktúra szempontjából.

Először azokat az alakzatokat veszem szemügyre, melyek a szigorú értelemben vett álmok leírásában fordulnak elő. Több olyan található közöttük, amely a Biblia világából származik. A keresztény tradícióra már a címben is jelentős utalás történik. Az alakzatok közül az első „Jézus” (vs. „alkoholista férfi”), ezt követi a „Szűzanya”<sup>89</sup> (vs. „prostituált lány”), illetve „Isten”. Ebben a kontextusban kell a többi olyan alakzatot is megvizsgálni, mint pl. a hal (hal a WC-kagylóban vs. a hal mint tradicionális karácsonyi étel vs. a hal a keresztény ikonográfiában) vagy az istenkáromló kijelentések: „fekete kecske” vs. „fehér bárány”, „mocskos személtáda” vs. „a frigyláda”. Más alakzatok kifejezetten a magyar kulturális emlékezethez tartoznak. Közülük az egyik legfontosabb a „Esztergomi Bazilika” („olyan, mint egy mosónő segge”) vs. „a nemzet büszkeségének tárgya”. Ez az alakzat a keresztény és a nemzeti vonást egyesíti magában, hiszen az Esztergomi Bazilika az ország első bazilikája, melyet az első keresztény magyar király koronázási helyszíne közelében emeltek.

Az összes többi alakzat ellentétben áll az egyetemes és magyar kulturális emlékezettel és a narratív kompozíció kapcsán megfigyelt ellentmondásosságot mutatja. A magyar kulturális emlékezetbe illeszkedő alakzatoknak egy másik funkciója a regény időbeli kereteinek kijelölése.

Az időbeliség kereteit nem a közlő alany közlései (pl. dátáció) adja meg, hanem a történelmi utalások alapján következtethetünk rájuk (pl. Nagy Magyarország, Trianon). Ez utóbbit csak egy korabeli jelszó idézi fel a szövegben: NEM! NEM! SOHA!<sup>90</sup> Ez a két alakzat csak a fiú nagyanyja vagy anyja

<sup>89</sup> Lexematikus alakzatként a „Szűzanya” kifejezés a regényben szereplő más anyákra, így a fiú anyjára is utal.

<sup>90</sup> „Az állomás kertjében virágokból ültetett térkép, Nagy-Magyarország térképe látszott. A térkép fölött virágokból font felirat: NEM! NEM ! SOHA!” (i. m. 507)

emlékezetében él. A fiúnak már csak felületes, illetve közvetített ismeretei vannak arról a korról, hiszen a Trianon utáni második generáció tagja. Ebből következően valószínűleg a XX. század második felében él. Ezt erősítik meg más társadalmi és politikai utalások is. Egy olyan országban játszódik az elbeszélés, ahol a hajdani főnemesek fizikai munkával keresik kenyerüket. A fiú álmában és emlékeiben előjön annak a grófnak a képe, aki villanyoszlopokat ásott a földbe.<sup>91</sup> A regény idő- és térbeli kerete minden valószínűség szerint a szocialista Magyarország.

A fiú álmainak legjelentősebb alakzata kétségtelenül a Szűzanya. A narráció szintjén két lexéma jelöli: „Jézus menyasszonya” és „Szűzanya”. Az előbbi szokatlan elnevezés; Szörényi László interpretációja szerint az elnevezés a keresztény Szentháromság tanából ered, mivel a három személy (Atya, Fiú, Szentlélek) ugyanazon egy Isten attribútumai. Jézus ilyen értelemben tehát a Szűzanya jegyese és ugyanakkor a fia is.<sup>92</sup> Nyilvánvaló, hogy Hajnóczy a Bibliában található inkompatibilitást használja ki.

A Szűzanya anyasága a szövegben csak mint feltételezés (kulturális emlékezet) van jelen. A fiú látomásai ezt a feltételezést tagadják, hiszen a Szűzanya egy pornográf magazin aktfotóján jelenik meg. Legjellegzetesebb kép: a Szűzanya ostorral a kezében és egy darab fekete csizmával a lábán. A nyilvánosházakra jellemző környezetbe (piros ágy, tükrök és ékszerek) helyezett Szűzanya csak növeli az ábrázolás obszcenitását. Két ellentétes világ képei keverednek, önmagukban azonban ezek a képek nem okoznak sokkot. A fiú látomásainak elején még nem a Szűzanya van a középpontban, hanem a partnere, akinek viselkedése aligha nevezhető erotikusnak, a jelenet hangulata pedig inkább a századelő aktalbumaiban található képekre emlékeztet, mintsem a korunkban tomboló pornográfiára (peep-show).

<sup>91</sup> „[...] és semmi egyébre nem emlékezett, csak az S...i lányokra, akiknek gróf volt az apjuk, és a gróf azzal kereste kenyerét, hogy villanyoszlopoknak ásott gödröket.” (i. m. 513)

<sup>92</sup> „[...] a Szent Szűz, Jézusnak a címben szereplő menyasszonya a megváltás jelképe helyett a világ végleges elítéltségének jelképévé lesz. (Innen az inzertek perverz mozzanatai.) Ugyanis – s ez hozzátartozik a különös cím s vele az egész kisregény magyarázatához – Mária Jézusnak valóban nem csupán anyja, hanem jegyese is (Jézusnak az Atyával való egylényegűsége folytán). A keresztény s a hagyományos szóhasználat mégsem nevezi őt Jézus menyasszonyának, hiszen az istenember Jézus az isteni nász gyümölcse, maga a megváltás. A „menyasszonyság” kifejezés viszont a megváltás elodázását jelzi, Isten kiengesztelhetetlen haragjáról tanúskodik. Mária menyasszony marad, a világ megváltatlan, a gonosz diadalmaskodik.” (Szörényi 1980: 105)

A katolikus és a keresztény ikonográfiában található Szűzanya-ábrázolások egy dologban hasonlítanak a Szűzanya ezen ábrázolásához. Még a keresztény prűdéria sem akadályozta meg a festőket abban, hogy meztelen keblekkel ábrázolják a Szűzanyát, amint éppen gyermekét szoptatja. Botticelli, Francesco Mazzola, Bernard van Orley, Taddeo di Bartolo és más festők képei elegendő példát szolgáltatnak. Az átszellemült és tiszta tekintetű, gyermekét karján tartó Szűzanya ábrázolásának megszokott módja volt ez, ahol a meztelenségnek funkcionális szerepe volt. Hajnóczynál a gyerek eltűnik, az arc jellegtelen, a tekintet kifejezéstartalan. A meztelenség pedig a csábítás eszközévé válik. A figyelmet a rúzsos ajkak, s a szabálytalanul nőtt fogak keltik fel, a nő rútságára (kócos haj) és közönségességére esik a hangsúly. A Szűzanya a kövezen elnyúló macskával, egy közönséges háziállattal van összehasonlítva. A trivialitás fokozatosan banalitásba csap át. Jelentéssel bír az a mód is, ahogyan a látomások egymást követik. Az első vízióban a keresztény hit (a Szűzanya megkoronázása) és a nemzeti öntudat (a Szűzanya Magyarország királynője) egyesül. Egyes imádságokban és vallásos műalkotásokban Jézus anyját Magyarország királynőjének, Nagyasszonyának nevezik. (Királynőnek egyébként más népek, köztük a lengyelek is hívják.) Maga a Szűzanya ígéri meg az ország pártfogását. A történelem azonban azt bizonyítja, hogy nem tartotta meg az ígéretét, hiszen a hajdan „három tenger mosta” (lásd a hajó motívumot, Hajnóczy 1982: 507) Nagy-Magyarország Trianon után eltűnt Európa térképéről. Az ígéret tehát hamis volt, ez a nyelvben is kifejeződik, de erre majd a későbbiekben térek rá. Ezután olyan képek következnek, melyeknek egyetlen funkciójuk van: cáfolni és tagadni az erre a hamis ígéretre épülő keresztény és nemzeti ikonográfiát. A következő látomásokban (a Szűzanya a kádban és a fotelben) már sem a Bibliára, sem a nemzeti történelemre nem történik semmilyen utalás. A Szűzanya a regény végére étellé, töltött paprikává alakul át. Az összekapcsolás kitűnő példája ez; az álom a valóság elemeiből épül fel: a fiú anyja, aki elmeséli fiának azt az álmát, melyben Szűz Mária királynőként tűnt fel, éppen töltött paprikát készített vacsorára.

A Szűzanya átváltozása étellé nem is olyan abszurd, mint ahogy azt első pillantásra véljük: majd később a mélyszerkezet elemzése során meglátjuk, miért. Egyelőre csak annyit jelzek, hogy ez a kép különböző lexematikus alakzatok összekapcsolására szolgál, mint pl. a szoptató anya, a táplálék, az étel elkészítésére és az emberi bőr kikészítésére szolgáló lábas.

### 2.5.6. A közbeékelte részek diszkurzív kompozíciója

Azokat a szöveghelyeket tekintem közbeékeléseknek, melyek a regényben jól elkülöníthetők egyfelől grafikus megjelenítésük, másfelől a szereplők személye alapján. A következő részekre gondolok:

1. Cholnoky Jenő *Afrika* című művéből vett idézetek
2. a Colt revolver leírása
3. két konyhai recept
4. az ember preparálásáról szóló értekezés
5. egy „egzisztencialista szöveg”
6. koponyák preparálása és fatalpra való rögzítése.

A többé-kevésbé idegen szövegrészek betoldása az utóbbi évek magyar irodalmában erőszertetett alkalmazott eljárás lett. Hajnóczy korábbi munkáiban is alkalmazta ezt a technikát, a legjobb példa erre talán *A parancs* című írása. A *Jézus menyasszonyában* kétféleképpen ékel be más szövegeket. Az elsőt konvencionálisnak nevezhetjük: ilyenek a cselekvő alany által akaratlagos vagy mechanikus emlékezés következtében reprodukált szövegrészek (1., 2., 4.). A 3., 5., 6. szövegrészek másképpen illeszkednek az elbeszélésbe, ezeket „igazi betoldásnak” nevezem. Ennek a fajta eljárásnak két sajátossága van: egyfelől a megfigyelő alany idézi őket, másrészt a narráció szintjén is érezhető az idézett szövegek mássága és heterogenitása.

A közbeékelés különbségét leginkább úgy szemléltethetjük, ha az ember preparálásáról írott gyakorlati útmutató szövegét egybevetjük a szövegben található konyhai receptek szövegével. Az előbbit Csilla kérésére, aki szeretné tudni az ember kikészítésének pontos módját, a fiú játssza le magnóról, vagyis narratív szinten Csilla az üzenet címzettje lesz, és számára egyben a szöveg az értéktárgy szerepét tölti be. Ebben az esetben az egyik szereplő birtokolja és szolgáltatja ki az információkat. A receptek esetében viszont, bár ezek is információértékűek, a narráció szintjén nincsen címzettjük. A szerző a recepteket nem ugyanolyan módon illeszti be a szövegbe, ahogyan az elődeinél megfigyelhető (gondolunk itt Móricz *Rokonok* című művében a nyúlparikás elkészítésére vagy Kosztolányi *Édes Anna* című regényében a leves főzésére). A szemiotikai elemzés szempontjából fontos lehet megvizsgálni, milyen mértékben és milyen eszközök által kapcsolódnak a közbeékelte fragmentumok a regény szövegének egészéhez. A helyzet paradox, hiszen az „igazi betoldással” beillesztett részek szorosabban kapcsolódnak a szöveghez, mint a többiek. Talán a legjobb példa a recept szövege, melyet a *Katolikus Háziasszonyok Országos Szövetsége* cím alatt vezet be a szerző, és mely már korábban is fontosnak ítélt lexematikus alakzatokat tartalmaz (háziasszony, katolikus,

táplálék, velő). A receptek kapcsolatot mutatnak az ember preparálását taglaló értekezéssel is, mivel ez utóbbi a konyhai recepteket jellemző stílusban íródott.

A recepteket figyelmesen olvasva észrevevesszük, hogy nem szabad komolyan venni őket: egyik ételt sem tudnánk elkészíteni, mivel a leírás ellentmondásos és hiányos. Az első receptben például háromféle húsról van szó, azonban csak kettő sorsáról történik említés a későbbiekben. A recept nem adja meg továbbá a fűszerezés módját és mennyiségét, a főzés időtartamát, sem a hozzávalókat. Nem lehet egyértelműen megmondani, hogy a receptek szerkesztése tudatosan hiányos-e vagy sem. Már csak azért sem, mert Hajnóczy a regénybe több ellentmondást,<sup>93</sup> stilisztikai hibát<sup>94</sup> és a szöveget gyakran érthetlenné tevő mondatot „épít be”.

Az ember preparálásáról szóló értekezés szövege véleményem szerint tudatosan rosszul szerkesztett. A befejezetlen és a hibásan szerkesztett mondatok<sup>95</sup> nagy száma, a nem létező szavak<sup>96</sup> használata, a mondat alanyának váratlan megváltozása<sup>97</sup> mind a narratív szintaxis tudatos szétrombolásának szándékáról tanúskodik.

A fiú magnóján megszólaló szöveget látszólag azért rögzítették volna, hogy az érdeklődőket beavassák az emberpreparáló szakma rejtelmeibe. A bemondó által össze-vissza használt tudományos terminusok és a mindennapi nyelvhasználatból származó kifejezések inkohereenssé teszik a szöveget.

<sup>93</sup> Pl.: a megfigyelő aktáns, miután mezilábas cigányokról tesz említést, azt mondja, hogy a cigányok csizmában voltak: „A dzsip és a néger és a fényképező fehér vadász körül *mezítlábas* cigányok toporogtak: [...]. A cigányok piros nyloninget és *világosbarna műanyag félcsizmát viseltek.*” (kiemelés tőlem) (i. m. 489–490)

<sup>94</sup> Az alábbi idézetben stilisztikai hibának tekinthető az alany kilétének bizonytalansága: „A fiú nem volt éhes, de kiment a másik szobába, hogy Csilla mellett lehessen; abban reménykedett, meg tud beszélni valami találkát. Ha most sem sikerül elkerülnie a nővért, ha nem távozik a lakásból egyhamar (valószínűleg Csilla nővére – J. J.), legalább a mellékhelyiségbe vagy a fürdőszobába kimegy, [ki? a fiú vagy Csilla nővére? – J. J.] és válthat néhány szót Csillával a továbbiakról”. (i. m. 499)

<sup>95</sup> „Anatómiai szobor alatt értem azt, hogy ...K.-nak a könyvét felnyitod, és ott látsz ember anatómiai, tehát a bőr nélküli... a bőrt elhagyod az emberről, és az izmok láthatók rajta pontosan.” (i. m. 523)

<sup>96</sup> „[...] utána a törzset végig fölvágnjuk körülbelül a *bur...* csontig [...]” „[...] az ujjakat szintén kifordítjuk, ebben az esetben, ha az ujjak nem sikerülnek, tehát olyan alkatú, hogy *brioni* [...]” (Kiemelések tőlem – J. J.) (i. m.)

<sup>97</sup> „Tehát az, hogy a bőrt leveszem róla. Tehát az olyan lesz, mint egy kesztyű, amit megkapsz. Csak a bőr lesz. A csontok nem lesznek benne, meg az izomzat, a szakmában úgy hívjuk, hogy kifordítjuk. Tehát a bőr olyan lesz, mint egy kesztyű, megkaptad a bőrt, és nincsenek benne csontok, izmok.” (i. m. 523–524)

Ugyanakkor a szöveg ezeknek a szakkifejezéseknek köszönheti tudományos színvonalát. A gyakorlati tanácsok viszont egyértelműen áltudományosnak bizonyulnak. A bemutatás több hétköznapi tapasztalatra is utal: a bőr lenyúzásának titkát például leginkább a hentestől leshetjük el,<sup>98</sup> a csontváz kifőzésénél pedig a túlfőzött és ezért kemény (sic!) csirkeleves<sup>99</sup> tapasztalatára kell támaszkodnunk. Az ember kikészítése és az étel elkészítése közötti különbség teljesen eltűnik, amikor a csontváz kifőzéséről esik szó.<sup>100</sup>

Az ember eldologiasodását és tárgyként való kezelését (az emberi koponyáknak csupán dekoratív értéke van – 6. részlet) a mélyszerkezetek elemzésének szentelt fejezetben tárgyalom.

Az 5. fragmentum beékelése korántsem hagyományos, mégis mutat bizonyos hasonlóságot a 4. fragmentumával, mégpedig a narráció szintjén, hiszen ez a rész is szorosan kapcsolódik az utána következő szöveghez. Az 5. fragmentum az emberi szabadságról szól, egy egzisztencialista értelmezésben, melynek konklúziója: „[...] az ember szabadságra ítéltetett.” (i. m. 519)

Ez a híres mondat Sartre *A lét és a semmi* című művéből származik. A következő epizód azonban, melyben Csilla nővérét egy véletlenül eltévedt golyó halálra sebzi, éppen az ellenkezőjét nyilvánítja ki. Ennek a két textuális egységnek az oppozíciója (az 5. fragmentum és a szerencsétlen véletlen esete) szintézis és antitézis játékerében bomlik ki, ahol is a haláleset megcáfolja és hazugsággá minősíti a megelőző közlést.

### 2.5.7. A nyelv

A fenti észrevételek illetve a szavak szilárd magja és jelentése között lévő nyilvánvaló és éles eltérés nyomán szükségképpen a mű nyelvezetét is be kell vonni vizsgálódásom körébe. Stilisztikai szempontból a szöveg semleges: a hagyományos stilisztikai alakzatok, mint a metafora vagy a metonímia, teljes mértékben hiányoznak. A regény nyelvezete azonban alapjában véve rendkívül problematikus, és ez mindkét szinten, a narratív és diszkurzív szinten is érvényes.

<sup>98</sup> „[...] legjobban látni például a mészároszékben, hogyha nézed, nagyon speciül nyúznak a hentesek, szóval nem szabad, hogy bőrön hús maradjon, mivel nekik érdekük, hogy a húst adják el [...]” (i. m. 523)

<sup>99</sup> Ez a fragmentum jó példája a hanyagul szerkesztett közlésnek, hiszen nem a leves lesz túl kemény, hanem a csirkehús: „Általában úgy kell főzni, hogy ne essen szét, tehát figyelni kell, hogy túl ne főzzük, biztos ettől már túlfőzött csirkeleves, kemény volt [...]” (i. m. 524)

<sup>100</sup> „A csontváznak a főzése: egyszerű fazékba betesszük, megfőzzük, s lejön róla a hús.” (uo.)

Az itt bemutatott alakzatok mind a nyelv valamiféle krízisét sugallják, mely krízis mindenekelőtt a beszédben mutatkozik meg. A lexémák szilárd magja és a figuratív kibomlás különbségei a szavak hagyományos jelentésének elvesztéséről tanúskodnak. Ennek következtében a nyelv alkalmatlan elsődleges funkcióját ellátni, a gondolatokat kifejezni és másokkal közölni.<sup>101</sup>

A lexémák és a mondatok szintjén a krízisnek több tünete is megfigyelhető:

- a fiú nem tudja definiálni a Csillával való kapcsolatát, nem talál rá pontos szót,<sup>102</sup> nem tudja eldönteni, hogy Csillát nőnek vagy lánynak nevezze-e,<sup>103</sup> mint ahogy bizonytalan szobájának megnevezésében<sup>104</sup> is;

- a fiú több szólás és közmondás összekeveréséből származó kifejezéseket használ: „Mindenki annyit hazudik, ameddig a takarója ér.” (i. m. 507)

Ez az „új” közmondás akkor születik meg a fiú ajkán, amikor meglátja az oltalmazó királynőt, a Szűzanyát, koronában és kék palástban, ahogyan betakarja Magyarország térképét és „oltalmat ígér”<sup>105</sup> az országnak. Ígérete hazugság. Nagy Magyarország nem állt helyre, az oltalmazó palástból ágytakaró lesz.

- a szövegben több furcsa szentencia is felbukkan, melyek minden értelmet nélkülöznek: „Becsapott a fenekem.” (i. m. 505); „Habzani kellene a vérnek, mint a fognak.” (i. m. 519); „Megszületett a kis trónüszökös.” (i. m. 520); „A siker: bűn.” (i. m. 501)

Az első kijelentés a kontextustól nyeri értelmét, és azt hivatott hangsúlyozni, hogy „az Öreget” (a fiú apját) mindenki becsapta. A 3. és a 4. teljesen ér-

<sup>101</sup> Az utóbbi évek magyar irodalmában ez az egyik központi problematika, melynek legvilágosabb felvetését Esterházy műveiben találjuk. Míg azonban nála a hangsúly egy irodalmi szövegnek a szociolektus által meghatározott irodalmi univerzumban elfoglalt helyére esik, Hajnóczy a nyelv destrukciójában a szöveget konstituáló szemantikai univerzum válságát látja.

<sup>102</sup> „Marival csupán a hét végén találkozom, szombaton ott alszom nála, de lakni a szüleimnél lakom. Jól megvagyunk egymással, persze, azért az más lapra tartozik, hogy ezt a kapcsolatot tulajdonképpen hogyan írja körül az ember, ha egyszer az az ötlete támad, szabatosan határozza meg, pontos nevet adva néki.” (kiemelés tőlem – J. J.) (i. m. 490–491)

<sup>103</sup> „[...] muszáj segíteni ennek a lánynak – asszonynak? – takarítani.” (kiemelés tőlem – J. J.) (uo. 519)

<sup>104</sup> „A fiú valóságos csodának tartotta, hogy télen fűteni tudták három-szoba-hallósterem? – helyiségeiket [...]” (kiemelés tőlem – J. J.) (i. m. 505)

<sup>105</sup> „Amint ott állt a nagyanyja a térkép előtt, megjelent előtte a Szűzanya koronával a fején, és világoskék palástjával betakarta a térképet. Azt mondja: Ne féljete! Ezt az országot én védelmezem!” (i. m. 507)

telmetlenek. Ezeket a mondatokat éppen paradox jellegük fűzi a szöveghez, hiszen ahogyan fentebb is említettük, a szöveg egyik konstitutív eleme éppen a paradoxon. A szentenciák csoportjába tartoznak egy fiatal lány álmai is (aki nem szereplője a regénynek), melyeket a megfigyelő aktáns idéz fel közlésében.<sup>106</sup> Ennek a megszemélyesítésnek fontos funkciója van, megszünteti a természet és az emberi világ különbségét.

Az utolsó szentencia különösen fontos, mivel egyike azon elszórt bizonyítékoknak, hogy a fiú elgondolkodik néha a világ dolgairól. Ezt a „maximát” akkor fogalmazza meg, amikor észreveszi, mennyire büszkéek a nők (Csilla és a nővére) az apjukra. Az előbb már megjegyeztem, hogy a trófea mint érték-tárgy az aktáns társadalmi és gazdasági siker alakzata. A fiú közlésében azonban egészen más szemszögből tűnik fel a dolog: ha a családi és emberi kapcsolatok felől nézzük, ez a siker tulajdonképpen bűn. A fiú verbális viselkedése tökéletesen adekvát, a verbális paradoxon az értékrendjében meglévő paradoxonokat nyilvánítja ki. A fiú gondolkodik a világról, bár megváltoztatni nem akarja. Csilla éppen az ellentétje: az ő nyelvezete (sztereotípiák és álpoétikus kifejezések halmaza) a valóság feltétlen, reflexió nélküli elfogadását hirdeti. Az apja haláláról így beszél: „[...] a családot nagyon kellemetlenül érintette édesapjuk elvesztése.” (i. m. 501)

A továbbiakban használt pszeudopoétikus kifejezés, amely bizonyos értelemben a hagyományos értékrend tükröződése (pater familias),<sup>107</sup> valójában azonban csupán a tradicionális képet teszi nevetségessé, és elértéktelenedését fejezi ki. Nővére halálára ugyanígy, ilyen közhelyekkel reagál: „Miért éppen szegény nővéremet.” (i. m. 520)

Csilla úgy beszél, ahogyan egy ilyen szituációban általában az emberek beszélnek. Viselkedése viszont elárulja, hogy hazudik: túl gyorsan keres vigaszt a fiú karjaiban.

### 2.5.8. A diszkurzív konfigurációk

Az eddigi elemzések eredményét összefoglalva rekonstruálhatom a műben található öt diszkurzív konfigurációt, ami elengedhetetlen a mélyszerkezet feltárásához.

<sup>106</sup> „Azt álmodtam, hogy az elefánt ellopta a becenevemet.” „Azt álmodtam, hogy egy virág megfogta a kezem, és úgy hervadt el.” (i. m. 528)

<sup>107</sup> „[...] az anyagi haszonnál súlyosabban érinti őket, hogy a P. családnál nincs férfi, akire »az asszonyok a nehéz órákban, mint a szőlő a betonoszlopokra, biztosan rátekeredhetnek és rásimulhatnak.«” (i. m. 501)



1. diszkurzív konfiguráció  
mint: társadalmi élet  
– egy adott társadalom szokásainak és törvényeinek együttese  
figuratív kibomlás: – az állam, ami csak az anyagi javakról gondoskodik, az állam, amit gazdaságilag az embervadászat engedélyezéséből származó jövedelem tart fenn, a társadalom tagjai által elfogadott, legalizált erőszak
2. diszkurzív konfiguráció  
mint: családi élet  
– rokoni kapcsolat által összetartott személyek gazdasági és érzelmi kötődéseinek együttese, társadalmilag meghatározott kapcsolatok  
figuratív kibomlás: – a túléléshez szükséges és alapvető feltételek (táplálék, alkohol, pénz) megteremtése érdekében fenntartott kapcsolatok, melyeket a kommunikáció és az affektív értékek hiánya jellemez
3. diszkurzív konfiguráció  
mint: környezet  
– couleur locale, tér- és időbeli viszonyok jelzései  
figuratív kibomlás: – Magyarország, Budapest a XX. század második felében, egy szőlőműveléssel foglalkozó ország, melynek domináns jegyei: rútság, koszosság, erőszak, az egész erősen diszforikus karakterű
4. diszkurzív konfiguráció  
mint: a keresztény hit/a Biblia világa  
– egy vallásban, nevezetesen a kereszténységben való hit, az oktatásra épülő vallási doktrínák, Jézus személye és élete  
figuratív kibomlás: – ez a hit csak a tudattalanban (az álmokban) van jelen, Jézus és a Szűzanya alakjának tradicionális ábrázolása tagadva van.
5. diszkurzív konfiguráció  
mint: nemzeti öntudat  
– az a meggyőződés, hogy egy meghatározott nagyságú területtel és sajátos történelemmel rendelkező nemzeti közösséghez tartozunk  
figuratív kibomlás: – az ország jelenével és múltjával való azonosulás, az ország rezignált elfogadása.

### 2.5.9. A mélyszerkezetek

A mélyszerkezetek elemzésének végső célja a jelentésadó elemi struktúra rekonstrukciója, amit szemiotikai négyszögnek nevezünk. Az elemzés több átlomáson vezet keresztül: először is a figuratív kibomlásokat kell szemikus jegyekre bontanunk, melyeknek rekurrenciája nyomán a szemiológiai izotópiát rekonstruálhatjuk. Azután a klasszémák megkülönböztetését, szétválasztását végezzük el. Az így megállapított rekurrenciák segítségével felfedezhetjük a szemantikai izotópiát.

A diszkurzív konfiguráció elemzése az első lépés, amelyet a lexematikus alakzatokhoz hasonlóan lehet kezelni. Minden egyes konfiguráció szilárd magját és figuratív kibomlását a mélyszerkezetek elemzéséhez kidolgozott terminusok használatával fogom leírni, azaz megállapítom a szemikus jegyek halmazát<sup>108</sup> és a kontextuális szemákat hordozó figuratív kibomlásokkal egybevetve őket, mindegyik szemikus jegynek leírom a nukleáris alakzatát.

konfiguráció	szemikus jegyek	nukleáris alakzat
1.	/egység/ + /biztonság/ + /legitimáció/ + /szolidaritás/	/a biztonság hiánya/ + /pszeudolegitimáció/
2.	/egység/ + /biztonság/ + /affektivitás/ + /szolidaritás/	/biztonság/ + /affektivitás hiánya/ + /szolidaritás hiánya/
3.	/rútság/ + /mocskosság/ + /díszlet/	/rútság/ + /mocskosság/ + /pszeudodíszlet/
4.	/meggyőződés/ + /közös/ + /érvényes/ + /interpretatív/ + /asszociatív/	/meggyőződés/ + /érvénytelen/
5.	/meggyőződés/ + /közös/ + /érvényes/ + /asszociatív/	/meggyőződés/ + /érvénytelen/

Az 1. és a 2., illetve a 4. és az 5. konfiguráció párt alkot a közöttük levő el-lentét alapján: 1 vs. 2 /tagadott biztonság/ vs. /biztonság/, 4 vs. 5 /szétszórt kö-zösség/ vs. /kompakt tömbben élő közösség/.

A rekonstruált nukleáris alakzatok negatív karakterűek, a figuratív kibom-lások részben tagadják a konfiguráció szilárd magja által hordozott lehetséges jelentéseket. Az érvénytelenség mint a nukleáris alakzatok domináns szem-i-kus jegye jelen kontextusban a tradicionális kulturális értékek (vallás, nemzeti történelem), valamint az általános emberi értékek (szülői szeretet, családi kö-telések) megkérdőjelezését jelenti.

<sup>108</sup> A szakirodalomban bevett fogalom a „nukleáris szemák” kifejezés is, amit egy le-xéma specifikus értelmét meghatározó minimális egységek összességének megne-vezésére használnak. Vö.: a *Dictionnaire*-ben szereplő „Seme” szócikkkel (Grei-mas–Courtés 1979: 332–334).

A narratív és a diszkurzív elemzés során feltártam néhány olyan alakzatot, melyek a felszíni szerkezet leírásához használt terminusokkal írhatók le. Ezeket az alakzatokat most szükségszerűen olyan diszkurzív alakzatoknak kell tekintenem, amelyeknek szilárd magjai lehetővé teszik a jelentésadás szemiológiai szintjének rekonstrukcióját.

A szöveg egészét tekintve olyan alakzatokat választok ki, amelyek véleményem szerint szemikus jegyeik révén ezen alakzatok összekapcsolását lehetővé teszik. Íme egy rövid áttekintés:

emberi lény:	– a regény összes emberi szereplője
állat:	– kutyák, patkány, csótány, macskák
táplálék:	– a nők által készített ételek, valamint Csilla nővére, Csilla fia, az elejtett emberek vére, a töltött paprikává átváltozott Szűzanya
zsákmány:	– a vadászok által elejtett fiatalasszony, a 4. és 5. beékelt fragmentumban szereplő tárgyak, a fiú (?), a felakasztott nők és a felakasztott macskák, Csilla apja
áldozat:	– Csilla nővére, a csótány, a fiú (?)
gyilkos:	– a vadászok, a fiú, a patkány

A szemiotikai elemzés egyik alapvető tézisé bizonyítja ez a kis áttekintés, mégpedig: „[...] az alakzatok soha nem jelennek meg egymástól elszigetelve (mint ahogyan a szótárban vannak). Mindig kontextusba ágyazva és egymással kapcsolatba lépve tűnnek fel a szövegben.” (Entrevernes 1984: 121) Azokat a minimális szemikus jegyeket kell tehát kimutatnunk, amelyek több, ugyanazon kontextusba helyezett alakzat összeférhetőségét biztosítják.

Ezidáig a szöveg általános elvének az inkompatibilitást, az inkoherenciát és a kontradikciót tartottam. A következő kérdés adódik már most: ez a hipotézisként megállapított és a felszíni szerkezetben kimutatott és igazolt általános elv hogyan nyilvánul meg a mélystruktúrákban?

Erre a kérdésre szeretnék választ kapni fokozatosan elemezve a szöveget. Először a jelentés szemiológiai szintjét rekonstruálom a korábban felsorolt alakzatok nukleáris számáinak egybegyűjtésével.

alakzat	felbontás
emberi lény	– /trófea/ + /zsákmány/ + /táplálék/ + /gyilkos/
állat	– /trófea/ + /zsákmány/ + /táplálék/ + /gyilkos/
táplálék	– /ennivaló/ + /állat/ + /emberi lény/
zsákmány	– /állat/ + /emberi lény/
áldozat	– /állat/ + /emberi lény/
gyilkos	– /állat/ + /emberi lény/

A minimális jegyek között vannak olyanok is, amelyek több alakzatnál is megtalálhatók. Ezeket kontextuális szémáknak vagy klasszémáknak nevezzük. Gyakran hívják még őket általános vagy generikus szémáknak is, mivel absztrakt és általános terminusokat képeznek. Az elnevezés azt jelzi, hogy ezek az alakzatok egy általánosabb, a lehetséges kontextusokat meghatározó osztályba tartoznak. A klasszémák a jelentés szemantikai rekonstrukciójában lesznek segítségünkre.

Több példaértékű és inspiráló szemiotikai elemzés eredményét egybevetve a kutatásom eredményével, egyértelműen javasolhatom néhány univerzális klasszéma létét, mint például: /emberi/, /állati/, /tárgyi/, /isteni/, /élő/, /élettelen/.

A szövegben előforduló figurák kompatibilitása a klasszémák által biztosított, mindazonáltal a szemiotikai elemzés a klasszémák oppozícióját hangsúlyozza, mivel egyik axiómája: „[...] értelem csak a különbségben és a különbség által teremthető”. (Entrevernes 1984: 8)

A klasszémákat ezért a következő ellentétpárokba csoportosítom:

/emberi/ vs. /állati/  
 /emberi/ vs. /tárgyi/  
 /emberi/ vs. /isteni/  
 /élő/ vs. /élettelen/.

Hajnóczy szövegében a klasszémák közötti univerzálisnak tekinthető oppozíciót szünteti meg (nem a klasszémákat!). A jelentés szemantikai elemzése igazolta korábbi hipotézisemet a használt kódot illetően: a hagyományos oppozíciók érvényüket veszítik a regényben. A regény világában az emberek a kitömött állatokhoz hasonlóan dísz tárgyakká válnak. Az emberek megölik és megeszik az állatokat, az állatok megölik és megeszik az embereket. Az emberi bőr kikészítésének leírása pedig olyan, mint egy egyszerű konyhai recept. Egy élőlény (Csilla fia) vagy egy halott (Csilla nővérének teteme) egyaránt táplálékul szolgálhat. Az istenség profanizált bemutatása csak egyetlen szémikus jegyet őriz a hagyományos ábrázolásból (a szenvedést), ám ez éppen az emberrel teszi őt egyenlővé.

Szemiotikai elemzésekben „az alakzatok összeférhetetlenségének játékaról” vagy „az értelemeffektus eredeti megteremtéséről” beszélnek, ami minden szöveg sajátja (Entrevernes 1984: 122). A klasszémák együttese és az általuk képzett oppozíciók más létező szövegekkel összehasonlítva éppen a vizsgált szöveg eredetiségét és gazdagságát mutatja meg. A klasszéma fogalma vitathatatlanul jelentős mértékben elősegíti egy szöveg szigorúan tekintett irodalmi értékeinek feltárását, ugyanakkor az is pontosan megmutatkozik a

klasszémák elemzése által, hogyan és milyen mértékben illeszkedik egy textus az irodalmi és a kulturális tradícióba.

Hajnóczy művében a tisztán irodalmi allúziók rendkívüli jelentőséggel bírnak. Már a felszíni szerkezetben különböző formát öltenek, mint például idézet, ajánlás, átvétel (például egy szereplő átvétele).<sup>109</sup> Néhány bibliai alakzat (Jézus és a Szűzanya) elsősorban vallási értékek hordozójaként szerepel. A diszkurzív elemzésben ezeket az alakzatokat a „keresztény hit” konfigurációjához soroltuk. Viszont a Biblia irodalmi műalkotásnak, más irodalmi művek ihletőjének is tekinthető. A bibliai alakzatok a mű kulturális és művészeti dimenzióját jelölik ki. A Szűzanya alakzatának diszkurzív elemzése kapcsán már érintettem ezt a kérdést. Akkor Jézus anyjának leírásából elsősorban a profán és az antiikonografikus jelleget emeltem ki.

A bibliai alakzatok komplexitását az őket alkotó szemikus jegyek felsorolása is világossá teszi:

alakzat	felbontás
Jézus	/Isten/ + /ember/ + /szenvedő/ + /irodalmi alakzat/ + /művészeti alkotás/
Szűzanya	/csodatevő/ + /nő/ + /szűz/ + /anya/ + /az ország oltalmazója/ + /irodalmi alakzat/ + /művészeti alkotás/

Az alakzatok kontextualizációja során az író nem használja fel az /emberi/ vs. /isteni/ klasszémák oppozícióját, épp ellenkezőleg, érvénytelennek mutatja be azt, amikor az /emberi/ és /nem isteni/ klasszémák együttes jelenlétét teremti meg. E két utóbbi klasszémán alapuló szemikus jegyek, mint pl. /szenvedés/, /anya/, /lány/ a bibliai alakzatokat más alakzatokkal kapcsolják össze. Jézus csak egy ember, Mária pusztán csak egy nő.

Jézus és Mária alakzataiban nemcsak a vallási jellemző degradálódik, hanem a degradáció érinti a művészeti és kulturális jellemvonásokat is. A – széles értelemben tekintett – európai művészet átvette, magába olvasztotta és jelentősen módosította ezeket az alakzatokat, amelyek kétezer évnyi művészi tevékenységnek köszönhetően univerzális szimbólumokká lettek.

<sup>109</sup> Hajnóczy olyan írásaira gondolok itt, mint pl. *A parancs*, amelyben a Bibliából és Wystan Hugh Auden, illetve Mihail Bulgakov műveiből vett részletek szolgálnak mottóként, vagy a Heinrich von Kleistnek ajánlott *A fűtő* című regény, melynek szereplőjét von Kleist egyik regényéből veszi át, és – magyarosítva a nevét – Kolhász Mihálynak nevezi. A *Jézus menyasszonya* szövegében mindenekelőtt a Bibliára történik utalás. Ezenkívül még két irodalmi referencia található a regényben; az egyik Saltykov *A Golovjev család* című műve, a másik pedig egy Blake-kötet. Ez utóbbi egyszerű tárgyként és nem műalkotásként tűnik fel: a csótányt üti vele agyon a fiú.

A szöveg utal egyéb klasszémákra is, pl. /szent/, /ikonografikus/, /mitikus/, ezeket tagadja és a /profán/ és /pornografikus/ klasszémákkal szembeállítja.

A diszkurzív analízis során Szűz Mária sajátos reprezentációját (Mária mint töltött paprika) emeltem ki. Ez az ábrázolás a Szűzanyát minden emberi vonásától megfosztja, és pusztá tárggyá degradálja. A bibliai alakzatok bemutatásuk során fokozatosan a spirituális ábrázolástól a materiális ábrázolás irányába mozdulnak el, ami a következő ábrával szemléltethető: /isteni/ → /nem isteni/ → /nem emberi/ → /tárgyi/.

Az /emberi/-ből a /tárgyi/ felé való elmozdulás lehetősége elvben mindegyik szereplőre érvényes, akár táplálék, áldozat vagy zsákmány lesz belőle. Hajnóczy szövegének ez a legdöntőbb jellemvonása. Azáltal, hogy ez a lehetőség még a bibliai alakzatokra is fennáll, a szöveg koherenciája növekszik. A koherenciát szokás szerint az irodalmiság jelének tartják.

A szöveg megkülönböztető jegyekre történő felbontása a nukleáris szémák rekurrenciáját rajzolja ki, melynek segítségével bizonyíthatom a szemiológiai izotópiák létét. A klasszémák rekurrenciája által pedig lehetővé válik egy szemantikai izotópia megalapozása.

Először összegezném a fentebbi vizsgálódás eredményeit, megvilágítva és pontosítva a felszíni és a mélyszerkezet közötti kapcsolatokat. Ezeknek a kapcsolatoknak és viszonyoknak a szintézisét struktúrának nevezzük. A struktúrát magát is láthatóvá tehetjük egy formális modell segítségével (Entrevernes 1984: 129).

### térbeli izotópia

#### vertikális tengely

**/fenn/**  
trófeák  
(felakasztott nők és gyerekek)  
rigók

vs. **/lenn/**  
táplálék (Csilla nővére az utcán, az  
ablakon kidobott csótány)  
a patkány  
a fiú lemegy Csilla lakásából –  
megölik

#### horizontális tengely

**/álló/**  
élők (emberek, kutyák, vadászok)

vs. **/fekvő/**  
holtak (a vadászok által megölt nő,  
a patkány által megevett alvó  
gyermek)  
potenciális halottak illetve  
áldozatok (az alvó fiú)  
a Szűzanya mint örömlány  
(az autóban fekvő)

a Szűzanya királynő képében

### kozmozgologikus izotópia

/nyitott/

víz, a Duna,  
a tenger  
a falu (friss levegő)  
társasággal inni  
a ház a kerttel (rigók)  
(a Blake-kötet)

a Szűzanya

vs.

/zárt/

alkohol, WC, vizelet  
vesék  
a város (veszély)  
az alkoholista magánya  
emeleti bérlakás (patkány)  
nem nyitja ki senki, csak egy  
súlyos tárgy  
a Szűzanya a lábasban

### noologikus izotópia<sup>110</sup>

/emberi/

a Szűzanya  
az emberek

vs.

/tárgyi/

töltött paprika  
trófeák, táplálék

/szent/

bibliai alakzatok (Jézus, a  
Szűzanya)

vs.

/profán/

semmi mások, csak emberi lények

/ikonografikus/

a Szűzanya, Jézus anyja

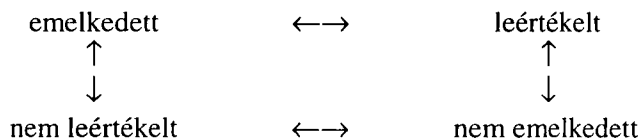
vs.

/pornografikus/

a Szűzanya mint örömlány

A szemiotológiai izotópiák következtében az egész műre érvényes átfogó szemantikai izotópia létét posztulálhatom: /emelkedett/ vs. /leértékelt/ oppozíció formájában.

Ennek alapján a következő szemiotikai négyszög készíthető:



Hajnóczy regényének értelemszerveződése ekképpen formalizálható. Az elemzésben ezt a modellt gyakran kódznak neveztem. Remélem, a greimasi módszer segítségével sikerült bebizonyítanom, hogy a Hajnóczy által teremtett univerzum abszurd, az általa felvetett problémák széleskörűek, s talán világosan kirajzolódtak a regényben használt eljárások is. A műben levő világlátás katasztrófát sugall, és azt a meggyőződést tükrözi, hogy abban a világ-

<sup>110</sup> A noologikus jelző helyett használhatjuk a „kognitív” melléknevet is (l.: *Dictionnaire*-ben a „Noologique” címszót – Greimas–Courtés 1979: 255–256).

ban, ahol a hagyományos bináris oppozíciók értelmüket veszítették, a civilizáció a vége felé közeledik.

Egyes kritikusok nyíltan az író szemére vetették ezt a túlságosan negatív látásmódot, és a valóságról alkotott képét. Akik úgy értelmezték, hogy ez a kép Magyarországra vonatkozik, azok azt inadekvátnak és hamisnak tekintették. Szerdahelyi István Hajnóczy regényét a kapitalista társadalom ponyvairódmáival egy szintre helyezte (Szerdahelyi 1983). Világosan látszik, hogy ez a fajta kritika az irodalom reprezentatív és dokumentalista funkciójáról való meggyőződésből táplálkozik, ami elsősorban Lukács György rosszul interpretált fogalmára a „tipikus”-ra hivatkozik.

Mások szerint Hajnóczy pesszimizmusa tulajdonképpen reakció az általános hanyatlásra (Nácsa 1982, Szegedy-Maszák 1980). A mű egyes motívumait és a katasztrofikus víziókat életrajzi adatokkal próbálták értelmezni (a szerző alkoholista volt). A kritikusok nagy része azonban Hajnóczy elkötelezettségét hangsúlyozza. Magam részéről Hajnóczy világlátását úgy értelmezem, mint egy legitim vészjelzést egy olyan világban, ahol a szavak teljesen elvesztették jelentésüket, ami szükségszerűen értékvesztéshez vezet. Egy világ, melyben az állam törvényes erőszakszervezet, egy társadalom, melyben a háziasszony prostituált, egy civilizáció, ahol Jézus szupersztár és egy félmeztelen, kihívó énekesnő Madonna-nevet visel – ismerős kép, nem csak, sőt nem is elsősorban a szocialista Kelet-Európáról festett kép. Egész európai civilizációnk megkérdőjeleződik Hajnóczy művében, s így a mű univerzális problémák egész sorát érinti.

### 2.5.10 Bibliográfia

(Ez a bibliográfia a *Jézus menyasszonya* című regényről szóló írások közül kizárólag a cikkeket tartalmazza, a szövegben említett többi művet lásd a könyv végén található bibliográfiában.)

Alexa Károly 1980: *(Re)konstruált (olvasó)napló*. – MV VI: 12, 110–112.

Alexa Károly 1983: *Előtanulmány egy lexikonhoz*. – MV IX: 2, 36–38.

Balogh Ernő 1982: *Recenzió és rekviem*. Hajnóczy Péter: *Jézus menyasszonya*. – Alf XXXI–II: 1, 81–84.

Bata Imre 1981: *Jézus menyasszonya*. Elbeszélések, regények, karcolatok. – Népszabadság 7. VII., 7.

Berkes Erzsébet 1981a: *A látnok ápolónő esete avagy az ítézés dilemmája*. – ÉI XXV: 37, 4.

Berkes Erzsébet 1981b: *Polémia, egyenlőtlen esélyekkel*. Hajnóczy Péter: *Jézus menyasszonya*. Szépirodalmi, 152. 1. – ÉI XXV: 35, 11.

Czére Béla 1981: *Hajnóczy Péter: Jézus menyasszonya*. – MN 6. IX., 13.



- Erdődy Edit 1980: *Kipreparálva*. – MV VI: 12, 105–107.
- Hekerle László 1980: *Átokföld*. – MV VI: 12, 107–109.
- B. Juhász Erzsébet 1983: *A kötél váratlan elszakadt...* Hajnóczy Péter: A fűtő – M – A halál kilovagolt Perzsiából etc. – Életünk XX: 12, 1144–1145.
- Korsós Bálint 1983: *Mandragóra*. – Alf XXXIV: 5, 72–74.
- Kovács Dezső 1983: *Hajnóczy Péter művei*. – Kr 6, 29–30.
- Körmendy Zsuzsanna 1983: „...a sors által kiszemeltetett”. Hajnóczy Péter életművéről. – ÚjFo 4, 16–22.
- Kroó András 1981: *A halál vőlegénye*. – Népszabadság 30. X., 7.
- Mészöly Miklós 1981: *H. P.* – MV VII: 9, 90–91.
- Mező Ferenc 1984: *A megváltás esélyei*. Hajnóczy Péter pályaképe. – MV X: 4, 122–128; MV X: 5, 116–124.
- Sükösd Mihály 1981: *Vita Hajnóczyról*. Mi tartozik az olvasóra? – ÉI XXV: 37, 4.
- Szegedy-Maszák Mihály 1980: *A továbblépés nehézségei*. – MV VI: 12, 100–103.
- Szerdahelyi István 1983: *A Hajnóczy-legenda*. – Népszabadság: 22. I., 15.
- Szörényi László 1980: *Élőképek és víziók*. – MV VI: 12, 103–105.
- Szörényi László 1983: *Hajnóczy Péter – Összegyűjtött írások*. – MV VI: 2, 32–33.

### 3. Konklúzió/Összegzés

#### 3.1. Módszertani kérdések

Munkámban meg akartam mutatni annak az irodalmi elemzésmódnak az előnyeit, mely két módszert ötvöz magába: a genetikus strukturalizmust és a szemiotikát.

Elméleti szempontból egy ilyen irányú kutatás annál is inkább helytálló és jogosult, mivel mindkét módszer, ha nem is teljesen azonos, mindenesetre nagyon hasonló terminusokkal dolgozik:

- |                                      |                              |
|--------------------------------------|------------------------------|
| a goldmanni fogalmak                 | a greimasi fogalmak          |
| – világlátás                         | – értékrendszer              |
| – lehetséges tudat                   | – társadalmi konnotáció      |
| – ideológia                          | – ideológia                  |
| – nagy művek szemben olyan művekkel, | – irodalmiság                |
| melyeket a valóság transzponálásának |                              |
| alacsony foka jellemez               |                              |
| – a koherencia kritériumai           |                              |
|                                      | – rekurrencia és pertinencia |

Tisztában vagyok ugyanakkor azzal is, hogy ez a két metódus különböző pozíciót foglal el a szöveg és a valóság (greimasi terminológiával „természetes világ”) kapcsolatának, illetve az irodalmi diskurzus kérdésében.

A szemiotikusok az elemzések immanens voltára helyezik a hangsúlyt és ezért elutasítanak minden olyan megközelítést, mely a szöveg és az ún. „természetes világ” kapcsolatára irányul: „[...] a szemiotikai elemzés a szövegen belüli jelentés megvalósulását és működését vizsgálja, nem pedig a szöveg és egy külső referens közötti kapcsolatot.” (Entrevernes 1984: 8)

Túlzónak tartom ezt az álláspontot, s ezért nem tudom követni. Különbösen is, a *Dictionnaire* (Greimas–Courtés 1979, 1986) címszavainak az áttekintése világossá teszi, hogy alaposan és részletesen fel vannak dolgozva azok a fogalmak, melyek valamiképpen a valóságra vonatkoznak, mint pl.: a referens, a referencializáció, a természetes világ, a kontextus és a kultúra. Semmiképpen sem hagyható figyelmen kívül a szöveg és a természetes világ egymáshoz való viszonya, hiszen a szemiotikai elemzés mindig egy lexematikus alakzat meghatározásával kezdődik. Ily módon a természetes nyelv egy lexémájának jelentésén alapul, ezáltal pedig az adott nyelvet beszélő közösségre utal, mely valamiképpen már értelmezi a valóságot és ezt az értelmezést a nyelvében fejezi ki (lásd a „nyelv” és a „természetes világ” címszavakat a *Dictionnaire*-ben).

A szemiotikusok egyáltalán nem tagadják a természetes nyelv és a természetes világ szoros viszonyát. Munkáiban Greimas is egy lexémának a jelentését a *Petit Robert*<sup>111</sup> definíciója alapján adja meg, majd pedig meghatározza azt a konkrét jelentést, amely az elemzett szövegben jelenik meg. Én is ekképpen jártam el elemzésemben, meggyőződéseim szerint ugyanis a szöveg immanens megközelítéséhez ez jó alapot szolgáltat. Ez elvezetett ahhoz a felismeréshez, hogy még a természetes nyelvben is számolni kell egy „kulturális emlékezet” létezésével. Ez utóbbi terminust már a szemiotika is felvette, és a fentebbi munkák szerzői is elfogadják: „A szöveg »kölcsonvesz« bizonyos útvonalakat, másokat pedig, amelyek a kulturális emlékezet szerepét játszó diszkurzív szótár felé vezetnek, »visszaszármaztat«.” (Entrevernes 1984: 96)

A szemiotika elismeri tehát, hogy létezik valamiféle kapcsolat egyfelől egy új szöveg, másfelől a nyelv és a már létező irodalmi produkciók, vagyis a kultúra mint olyan között. Ezért, amíg valamilyen alapvető és döntő ellenérvet nem találok, számomra nem okoz nagy problémát a genetikus strukturalizmus és a szemiotika módszerének ötvözése, annál is inkább, mivel az első csupán a textuális struktúrák illetve egy adott korszak társadalmának szociális, kulturális és gazdasági valósága közötti homológiákat szeretné kimutatni.

Külön elméleti problémát vetett fel az irodalmi diskurzus definíciója. A szemiotika segítségével szándékoztam pontosítani az olyan homályos goldmanni fogalmakat, mint a „nagy mű” vagy a „valóság alacsonyfokú transzpozícióját nyújtó művek”. Első pillantásra a greimasi módszer erre nem tűnt alkalmasnak, mivel a *Dictionnaire* az „irodalmiság” fogalmát (Greimas–Courtés 1979: 214)<sup>112</sup> éppúgy elveti, mint az általa meghatározható és leírható irodalmi diskurzus fogalmát.

Ez a túl szigorú álláspont nem védhető következetesen. Jól bizonyítja ezt az a tény is, hogy Greimas és Courtés és több más szemiotikus is éppúgy használja az „irodalmi diskurzus” (vagy vele rokon egyéb) fogalmat, ahogyan Greimas több szemiotikai elemzésében (pl. Maupassant-tanulmány 1975) és a poétikus nyelvről írott munkáiban<sup>113</sup> is felbukkan.

<sup>111</sup> Francia nyelv értelmező szótára: *Dictionnaire de la langue française*.

<sup>112</sup> Lásd még a 2.1.2. fejezet idevonatkozó megjegyzését.

<sup>113</sup> Lásd pl.: A. J. Greimas: *La spécificité de la poésie*. In: *Du sens II*. Paris, Seuil 1977. James Sacré *Sémiotique et poésie* című írásában a greimasi elgondolás felvázolása után a következő kérdést veti fel: „Bár a szemiotika látszólag lerombolja a költészet, és a többi írásos formához képest erősen relativizálja a költemény fogalmát, miközben azt sem tudja megmondani, mi a költészet, nem kell azt gondolnunk, hogy a versek az ösztönös kísérletezgetéseikkel, a nyelv határainak folytonos támadásaival és a struktúrák illetve a magyarázatok makacs kétségbevonásával éppen a szemiotika eredményeit kérdőjelezzik meg?”

Egyes megfogalmazásokban tehát a szemiotika kizárólag csak az „értelem szerkesztésének” elemzésével foglalkozna, s az elemzett szöveg milyenségének megállapítása és karakterizációja már nem tartozna a feladatai közé. A. J. Greimas műve viszont számos szövegfajtát vizsgál: jogi, tudományos szövegek mellett még konyhai recepteket is elemez (Greimas 1983: 157–169). Annak a módszernek, amely önmagát grammatikának tartja, per definitionem le kell tudnia írni bármilyen szöveget. Mindazonáltal több irodalmi textus szemiotikai elemzését olvasva felmerült bennem a kérdés, hogy vajon a greimasi módszer nem lehetne-e az elemzés kiinduló- és támpontja az irodalmi diskurzus specifikumainak meghatározásában, illetve a rá vonatkozó különböző értékítéletek megfogalmazásában.

Kutatásom tárgya adta az ötletet a következő kísérlethez: az általam kiválasztott és reprezentatívnak ítélt irodalmi művek között volt egy olyan is, melynek esztétikai értékeit kétségbe vonhattuk. Elméleti szempontból számomra ennek a regénynek az elemzése rendkívül fontos, mégpedig azért, mert ha sikerült azt meggyőzően végrehajtani, olyan elveket állapíthatunk meg (mégpedig a szemiotika segítségével), melyekre aztán később alapozhatjuk értékítéleteinket. Rendkívülinek és egyedülállónak tartom ezt az elemzést abban az értelemben, hogy a kutatók többsége leginkább a „nagy műnek” tartott alkotások elemzését végzi el. Előszertettel boncolgatnak olyan műveket, melyek struktúrája kellőképpen összetett, s ezáltal az elemzés során könnyebben kidomborítható a szemiotikai eszköztár feltáró és leleplező ereje és értéke, illetve napfényre hozható a szövegben „rejtőzködő” vagy legalábbis addig észrevétlenül megbúvó értelem. Greimas Maupassant-tanulmánya jó példa az ilyen analízisre, mivel a felmagasztalás szándéka nélkül felsorol néhány alapvetőnek mondható szövegszerkesztési eljárást, mint pl. a koherenciát, a rekurenciát, a mű szimbolikus és allegorikus értékeit, illetve az összekapcsolás és szétkapcsolás megvalósulásának módjait. Greimas általános értelemben tulajdonképpen egy stílus leírását végzi el, mert bizonyítani szeretné, hogy az az-ideig általában realistának tartott Maupassant-művek egy alapos olvasás következtében a keresztény vallás szimbolikus és parabolikus elbeszéléseivel rokoníthatók. A későbbi tanulmányok tekintetében ez a megállapítás rendkívül termékenynek bizonyult (Bertrand 1985: 178).

Véleményem szerint a szemiotikusok tartózkodása az irodalmi diskurzus definiálásától (Greimas–Courtés 1979: 105–106) annak köszönhető, hogy semmiképpen sem szeretnének normatív poétikát írni. Ebben az értelemben nem akarják a retorikai tradíciót folytatni. Ez az attitűd mindenképpen bölcsességről árulkodik, mert az irodalmi elemzések csak a posteriori irodalmi eljárások leírására vállalkozhatnak. Egy másik érveléssel is alátámaszthatom ezt

az álláspontot: a művészet változása és fejlődése előre nem látható irányban történik, így semmiképpen sem ésszerű vagy racionális. Nem lehetséges normatív kritériumokat megállapítani, mert a későbbiekben maguk a normák is cáfolhatók. Tudatában lévén ennek a problémának, csak látszólag ellenkező módon jártam el: értékítéleteimet azzal a ténnyel támasztottam alá, hogy a vizsgált korszak magyar irodalma már a múlthoz tartozik. Egyébként pontosan tisztában vagyok értékítéleteim és észrevételeim nem általános érvényűségével. Olyan észrevételeknek tekintem őket, melyek a „kultúrák és korszakok szerint változó” társadalmi konnotációból erednek (Greimas–Courtés 1979: 214). Távol állt tőlem egy poétika írásának még a gondolata is. Csupán azt szerettem volna megmutatni, milyen eszközök használata tesz egy szöveget műalkotássá. Egyetértek J. Sacré (1987: 150) megállapításával, mely szerintem a próza szempontjából éppoly jelentős, mint a költészet tekintetében: „Biztosan egyetértenek a szemiotikusok is számos költővel, akik egy költeményt csupán specifikus írásmódnak tartanak, amelyben a hangsúly sokkal inkább *a nyelvben rendelkezésre álló formák elrendezésére és nem egy bizonyos értelem továbbadására esik, [...]*” (kiemelés tőlem).

Elemzésemet minden esetben egyetlen cél vezette: az elemzett művek sajátosságait akartam pontosítani. Ehhez a greimasi szemiotika fogalmait és terminusait használtam, mert számomra ezek tűntek a legalkalmasabbnak egy műalkotás jellemvonásainak bemutatására. Remélem, azt is sikerült igazolnom, hogy a greimasi módszer aprólékos kidolgozottsága ellenére nem akadályozza szükségképpen a munkát. Részleges alkalmazása is rendkívül hatékony lehet.

A fogalmakat az elemzett mű sajátosságai alapján választottam meg:

1. Kertész regényének elemzésében megvilágítottam „az irodalmiság” hiányát.
2. A felszíni szerkezetében koherens „tradicionális” narrativitás egy más-milyen narrativitás irányába fejlődik tovább, amely már a tartalom problémáit tükrözi. Mészöly regényében ezt az új „elbeszélő módot” elemeztem az izotópiákat alkotó alakzatok bemutatásán keresztül.
3. Egy szereplő (Barabás) karakterének összetettségét a veridikció, figurativizáció, a kulturális és társadalmi konnotáció fogalmak segítségével mutattam ki Örkény *Forgatókönyv* című drámájának analízisében.
4. Egy látszólag eklektikus és inkoherens szöveg (Esterházy: *Termelési-regény*) koherenciáját a narratív és diszkurzív szintek elemzése világította meg. A látszólag egymástól távoli alakzatok szemikus jegyeinek rekurrenciája által meg tudtam mutatni, hogyan teremődik az értelem izotópiák formájában. Esterházy műve kapcsán az izotópiák feltárásával azt akartam bizonyítani, mi-

lyen gazdagon és tudatosan teremődik az értelem egy látszólag kiszámíthatatlanul folyó szövegben.

5. Végül pedig Hajnóczy Péter aránylag rövid regénye lehetővé tett egy részletesebb elemzést is. A greimasi analízis összes állomását bejártam: vizsgáltam a narratív és diszkurzív kompozíciót, az alakzatokat és szilárd magjukat, rekonstruáltam az alakzatok figuratív kibomlását és a diszkurzív konfigurációkat, feltártam az izotópiákat s végül megrajzolhattam a szemiotikai négyszöget.

Greimasszal ellentétben nem vettem el az irodalmiság (*littéarité*) fogalmát, megkíséréltem bemutatni azokat a karakterisztikus vagy legalábbis előszeretettel alkalmazott eljárásokat, melyek egy irodalmi diskurzusnak szánt szövegben előfordulnak. Nem vonakodtam tehát a szöveg értékét meghatározó kritériumokat megállapítani. Ebben a tekintetben a greimasi módszer mégis tartózkodó magatartást vesz fel. Szerintem ez nem zárja ki, hogy erre a módszerre támaszkodva műalkotásnak ítélt szövegekről hozzunk értékítéleteket. A társadalmi konnotáció mint szemiotikus fogalom lehetővé teszi azon elvárásunkat a XX. századi irodalomra vonatkozólag, hogy egyfelől *az adott mű és az általában vett kultúra között létezik kapcsolat*, vagy másfelől *az elbeszélt események, illetve az elbeszélés módja között homológia érvényesül*. Ez a két követelmény egyidejűleg is megvalósulhat. A kultúrára való reflexió a posztmodern irányzatnak egyik jellemzője. Egy más, azonban nem szükségképpen ellentétes eljárás, a tartalomnak a narrativitásban való tükröztetése.

Az itt említett eljárások kidomborítása és annak szemiotikai leírása lehetővé tette az olyan, inkább csak intuitív jellegű goldmanni fogalmak kimerítő meghatározását, mint: a nagy művek és a valóság alacsonyfokú transzpozícióját végző művek. A „tartalom szociológiája” kritikájával Goldmann még nem adott megoldást arra a problémára, hogyan elemezhetők azok a szövegek, amelyek nem tartoznak a „nagy művek” csoportjába.

Véleményem szerint eljuthatunk a megoldáshoz, ha következetesen használjuk Goldmann-nak a homológiák kutatására vonatkozó posztulátumát, de abból kell kiindulnunk, hogy *minden irodalmi műben egy világlátás tükröződik*. A világlátás fogalmát az ideológia fogalmával kapcsoltam össze. Márpedig az értékítéletek – és Goldmann megkülönböztetését ilyennek kell tartanunk – az irodalmi eszközök elemzésével alátámaszthatók. Greimas módszérét rendkívül alkalmasnak tartom erre a feladatra.

Goldmann gondolatai a keretet szolgáltatták számomra. Az irodalomtörténeti munkákhoz rendkívüli segítséget nyújt és fontos perspektívát nyit meg a homológiákról végzett kutatása. Ha kultúránk markáns változásait és fejlődésének irányát fel akarjuk tárni, először a művek részletes elemzését kell elvégeznünk.

### 3.2. Megjegyzések a magyar irodalomról

Jelen dolgozat körülbelül húsz esztendőnyi időszak magyar irodalmának főbb tendenciáit igyekezett megmutatni. Az olvasónak kell megítélnie, mennyiben helyes és helytálló a korszakról festett kép s a művekről készült elemzés. A korábban bemutatott két módszer keretei között a következőképpen látom a magyar irodalom fejlődését. A 60-as évek magyar irodalma (arról az irányzatról van szó, melyet realistának vagy ideologikusnak neveztem) nemcsak az ideológiával való azonosulást, de magára az ideológiára való közvetlen reflexiót is vállalja, ennek következtében az idetartozó művek egyértelmű és moralizáló jellegűek. Hangsúlyozom, hogy ez az irányzat nem elégszik meg az etikai problémáknak pusztán a felvetésével (ez az irodalom általános jellemzője), hanem (szinte már didaktikus) megoldásokat is kínál (Sarkadi, Fejes, Somogyi Tóth stb.). Ebben az irodalomban rejlő világlátás abból a meggyőződésből táplálkozik, mely szerint az ember leírható és jellemezhető ellentétes kategória-párokkal (jó – rossz). Az ilyen művek következőképpen világos és racionális szerkesztésűek; tartalmi szinten pedig az emberi életet logikusan, megmagyarázhatóan egymást követő események sorozataként mutatják be. Az ilyen alkotásoknak a valóságszerűsége látszólag nagy, a szereplői mindennapi emberek, akik a mindennapi problémákkal küszködnek a magyar valóságban. A szemiotikai „szankció” fogalom segítségével igyekeztem kimutatni, mennyire valószínűtlen, illetve mesebeli a megoldás az általam elemzett művekben: Éva, a gyáva, illetve Hábetler János junior a hibás választásukért nem kerülhetik el büntetésüket, mialatt a nemes Kriszta, miután elhagyja oportunista férjét, azonnal megfelelő élettársra talál, Jóska pedig, a meggyőződéses kommunista, idővel elnyeri a falu bizalmát. Az efféle megoldásokat az uralkodó ideológia optimizmusával hoztam kapcsolatba.

A tragikus sorsú szereplők megjelenése egy egészen új dimenzióval gazdagítja ezt az irányzatot, mivel mélyrehatóan megkérdőjelezi az ideológiába vetett bizalmat. Esztétikai értékítéletünktől eltekintve különleges teljesítménynek tekintem Kertész Ákos *Makra* című regényét, amely a vele rokon fogantatású és stílusú alkotásokat szemléletében messze meghaladja.

Az Adorno által megadott értelemben a realista áramlat könnyen olvasható, a nyugati kultúra tömegirodalmához hasonlítható ún. „identitás-műveket” alkotott. Ezt az irányzatot Magyarországon Fejes Endre, Sánta Ferenc, Sarkadi Imre, Galgóczy Erzsébet, Vészi Endre képviseli. Műveik zárt és egyértelmű értékrendszerként értelmezett ideológia hordozói, akkor is, ha a szerzők kritikus magatartást tanúsítanak a magyar valósággal szemben. Még egyszer hangsúlyozom, hogy a goldmanni értelemben vett, *homológián alapuló megfelelésről van szó.*

A Kołakowski vagy Greimas által megadott értelemben az ideológia viszont éppen az *értékek nyitott rendszerét* jelenti, így tág teret nyit az értékek különbözőségeiről és többértelműségéről való reflexiónak. Ennek a gondolatnak változatos az irodalmi megjelenése: Ottlik Géza, Mészöly Miklós, Örkény István, Mándy Iván, Konrád György, Hajnóczy Péter, Esterházy Péter és Nádas Péter művei bizonyítják ezt.

Míg az értékek szigorú és merev oppozíciójára felépülő régi hivatalos közép-európai ideológia legvégső stádiumában a tragikus szereplők megalkotását elősegíti, úgy tűnik, az értékek relativitását hangsúlyozó ideológia épp ellenkezőleg: lehetetlenné teszi azt. Az emberről alkotott kép – mivel már nem a /jó/ vs. /rossz/ oppozíció mozgásterében rajzolódik ki – a művészi alkotásokban egy átmeneti típust hív életre. Egy adott, akár személyes, akár történelmi szituáció még magában foglalja a választás szükségszerűségét, ami a tragikus szituáció sajátja, az ember azonban már meg van fosztva minden nagyságtól, s a későbbiekben groteszk figurává válik.

Ezt a fejlődésmozzanatot két művel illusztráltam. Mészöly regényében a hangsúly az egyén életének inkohereciájára esik. Örkény drámájában az elmentmondásos tények halmazaként felfogott történelem a világ abszurd szemléletéhez vezet. Az *atléta halála* allegorikus jelentése révén közel áll Örkény drámájához.

A magyar groteszk és abszurd irodalom specifikuma a nemzeti történelemhez való szoros kapcsolódás. Mészöly és Örkény műveit elemezve a kulturális emlékezetet is be kellett építenem vizsgálódásomba. Beckett vagy Genet (vagy egyes kelet-európai szerzők, mint Gombrowicz vagy Mrożek) drámáinak analízise ezt nem kívánta volna meg. A magyar irodalom, s ezt már korábban is hangsúlyoztam, nem rendelkezett igazi groteszk hagyománnyal, ellentétben mondjuk a lengyellel.<sup>114</sup> Ezért „az élet tragikus felfogása” a magyar irodalomban sokkal komolyabb és komorabb, mint például a francia „théâtre de dérision”-ban (lásd Jacquart 1974).

<sup>114</sup> Itt Martin Esslin véleményére hivatkozhatunk: „Mrożek stílusa nem csak az európai abszurd színházi tradícióból ered, hanem a lengyel színháznak a groteszk iránti különös vonzódásából is. Az európai szürrealista festészetnek éppúgy, mint a színháznak az egyik első és kiemelkedő alakja Stanislaw Ignacy Witkiewicz volt. A Witkacy néven ismert szerző több mint harminc színművet írt. Witold Gombrowicz pedig az első olyan szerző, aki már jóval a második világháború előtt az abszurd színházára jellemző stílusban alkotott. Witkacy művei nyíltabban abszurdak, merészebben szürrealisták, Gombrowicz darabjai pedig sokkalta álmodozóbbak, mint Mrożek színpadi alkotásai.” (Esslin 1970: 183)



A nem realista és nem ideologikus irányzat reprezentánsa Mészöly Miklós. Szerintem ő egyben a magyar posztmodern irányzatnak egyik előfutára is. Ha ennek az irányzatnak egyik karakterisztikumát a teleológia és a kauzalitás elutasításában és elvetésében látjuk,<sup>115</sup> Mészölyt rögtön Ottlik Géza után kell említenünk, mivel időben utána következett: az *Iskola a határon* hét évvel korábban jelent meg, mint *Az atléta halála*.

Mészöly regénye három, már a posztmodernt előlegző karakterisztikummal rendelkezik:

- az olyan „megrendelt” alkotás elutasítása, amely példaértékű hőst vonultat fel,
- az emberről és az univerzumról alkotott kép kibontása a maga többértelműségében és komplexitásában,
- olyan írásmód, mely ezt a komplexitást másképpen igyekszik visszaadni, mint pusztán a „dolgok elmesélése” által; a narrátor kompetenciájának megkérdőjelezése szintén fontos szerepet játszik e műben.

Végül pedig Mészöly regényében és Örkény drámájában néhány tipikusan posztmodern eljárást<sup>116</sup> is felfedezhetünk. Mindketten elfordulnak az elbeszélés lineáris szerkesztésétől. Mészöly a narrátor inkompetenciáját és az autoreflexiót állítja előtérbe, Örkény drámájában pedig a központi probléma a veridikciós háló kidolgozásának lehetetlensége.

A szellem sokfélesége a különböző „divatos” eljárásmodokkal karöltve (pl. nyelvtani bukfenc, más szövegekre direkt vagy indirekt utalás, autoreflexió, szemantikai inkompatibilitás, konvenciókkal ellenkező tipográfia) azokban az írásokban valósul meg, melyek a groteszk ábrázolásmódot képviselik. Ilyen például Esterházy *Termelési-regénye*. Ennek elemzése során nagy figyelmet fordítottam az író nyelvének és stílusának bemutatására, mivel műveiben a nyelv és a valóság közötti viszony, a nyelvvel való küszködés különös hangsúlyt kap: hol tudatosan inkorrekt és vitatható formákhoz vezet, hol a legkülönbözőbb stílusok utanzásában nyilvánul meg. Az Esterházyval foglalkozó fejezetben a marxista–leninista szociolektus elemzését végeztem el, ennek a szociolektusnak a parodizálása éppen a *Termelési-regényben* érte el csúcspontját, de Esterházy később keletkezett műveire is jellemző.

A 70-es és 80-as évek irodalmában a tudat és a világlátás olyan változása mutatható ki, amelynek következtében a marxista–leninista szociolektusba az értékek pluralista rendszere is bekerül. Ezt, a 60-as években még elfogadott ideológiát hirdető szociolektust Sánta vagy Fejes regényalakjai teljesen ma-

<sup>115</sup> Lásd Szegedy-Maszák két összehasonlító tanulmányát (1986, 1987b) és főleg az *Iskola a határon* című Ottlik-műről írt észrevételeit.

<sup>116</sup> Vö.: D. Fokkema gyűjteményével.

gától értetődő módon beszélnek. Kertész művét még hasonló attitűd jellemzi, azonban már sokkal kritikusabb módon: Vali elveti a jelszavakat, azonban a tartalmukat igyekszik megőrizni és átültetni a számára értékes gondolatokkal együtt egy közvetlenebb, hétköznapiabb nyelvre. Örkény drámájában megváltozik a helyzet: a dogmává merevedett állítások, mint pl. „a párt soha nem téved” igazsága megkérdőjeleződik, és az intézményesített marxizmusban (Kolakowski terminusa) egyes kommunistáknál tudatválságot idéz elő.

A groteszk írások amennyiben használják ezt a szociolektust, úgy teljesen megfosztják minden értékétől. A legfrappánsabb példa erre talán a *Termelési-regény* egyik mondata, melyben a marxizmus egyik ősatya, Engels, egy szent tematikus szerepét tölti be: „Az égiek közül Engelst hívjuk segítségül (...)”. (Esterházy 1979: 10) A marxista–leninista szociolektus hasonló alkalmazása ugyanolyan hatást kelt Czákó Gábor és Banga Ferenc *77 magyar rémmese* (1988) című „mesekönyvében”. A mesékre jellemző irreális világot a már korábban jellemzett alakzatok és diszkurzív konfigurációk színrevitelével teremtik meg. A marxista–leninista szociolektus természetesen itt már csupán a groteszk hatás megteremtésének eszköze.

Esterházy egész művét tekintve a /komoly/ vs. /tréfás/ izotópia alapvetőnek tűnik. Ezen oppozíció keretén belül helyezi el az író az egész magyar és európai kulturális tradíciót. Ezáltal egy másik oppozíció teremthető, nevezetesen az /exteroceptivitás/ vs. /interoceptivitás/ ellentéte, mely ráépül az elsőre. Az exteroceptivitás Esterházynál annál is inkább hangsúlyozott, mivel az író szüntelenül alkalmaz önidézetekeket és/vagy elferdítéseket. Ezért is tekinthetjük az intertextualitást művei állandó és specifikus jellemzőjének és egyben a magyar posztmodernizmus lényegi vonásának is. Ez másokra is érvényes, habár Nádas és Konrádot csak nagyon óvatosan sorolhatjuk ide, mivel nagyon visszafogottan élnek az önidézés lehetőségeivel. Ugyanakkor az *Emlékiratok* könyve Proustra és Thomas Mannra emlékeztető részei feljogosítanak minket, hogy Nádas Pétert is az intertextualitás hívének tekintsük. Mészöly bibliai és pogány archetípusok iránti érdeklődése és fogékonysága is intertextuális eljárásnak tekinthető.

A groteszk hatást kiváltó eljárásmodokat a greimasi módszer alapján igyekeztem leírni. Mindenekelőtt az *alakzatok* és a *diszkurzív konfigurációk* elemzésével foglalkoztam Esterházy és Hajnóczy regényeiben, ahol a *groteszk hatás elsősorban annak köszönhető, hogy az alakzatok aktualizált jelentése a szilárd magban rejlő virtuális jelentéssel ellentétes. Ez a szemiotika nyelvén úgy írható le, mint „a józan ésszel ellentétes valóságábrázolás”*. Ugyanez érvényes a diszkurzív konfigurációkra is, azzal a különbséggel, hogy Esterházynál a szellemes és „könnyed”, míg Hajnóczynál a „komor” valóságlátás

nyilvánul meg. Hajnóczy regényében *a figuratív kibomlás, melyben a diszkurzív konfigurációk realizálódnak, a definíciójukkal ellentétes értelmet teremt*. Esterházynál épp ellenkezőleg: az olyan diszkurzív konfigurációk, mint „családi élet”, „nemzeti öntudat”, „keresztény hit” meghatározásuknak megfelelő értelemben kerülnek alkalmazásra, és a házastársi szerelem, az ország történelmének ismerete és a szolidaritás értékeit hordozzák.

Az izotópiák kutatása absztrakt módon mutatja meg a két szöveg közötti hasonlóságokat és különbségeket. A hasonlóságok részben a műfaj azonosságából adódnak, részben az /emelkedett/ vs. /leértékelt/ izotópia megléte okozza. Míg azonban Esterházynál szemiológiai izotópiát találhatunk, Hajnóczynál az izotópia átfogó szerepet tölt be, hiszen szemantikai izotópiáról van szó, mely a szemiotikai négyszöget alkotja.<sup>117</sup> A komor groteszk és a könnyed groteszk legfőbb különbsége a /komoly/ vs. /tréfás/ oppozíció, mely ellentét Esterházy művében jelen van, míg Hajnóczyéból hiányzik.

A 80-as évek magyar prózájára már csak részben érvényes a /komoly/ és a /tréfás/ dichotómia. A magyar posztmodernben a komor groteszk tendenciája érvényesül Mészöly Miklós, Nádas Péter, Krasznahorkai László műveiben, míg a könnyed groteszket Czákó Gábor, Banga Ferenc és Baka István írásai képviselik.

A kritika lelkesedése a „Péterek” generációja irányában számomra túlzottnak tűnik. Hiszen a 60-as években már olyan elismert és nagy műveltségű írók alkottak, mint Szentkuthy Miklós, Ottlik Géza és Déry Tibor, majd Mészöly Miklós és Mátyás Iván, akiknek művei mára egyértelműen bizonyították jelentőségüket. A magyar irodalom a 80-as években a reflexiós és polifonikus próza irányába mozdult el. Nádas Péter mellett főleg Konrád György képviseli azt a fajta irodalmat, mely az esszé és az életrajzi írások elemeit ötvözi. Ebben az értelemben tehát mindkét szerző írásai az /interoceptivitás/ vs. /exteroceptivitás/ oppozícióját hordozzák magukban. Konrád 1985-ben szamizdatként megjelent *Kerti mulatság* című művének központi problémája a történelem mint egyéni, személyes tapasztalat, illetve az adott mű megformálásáról való elmélkedés.

A tragikusból a groteszkbe történő átmenet a világlátás változásából ered, és a parciális tudat változását tükrözi. A 80-as évek közepe táján a magyar irodalom – véleményem szerint – olyan krízis-helyzetet ábrázol, amelynek alapja már nem a szellemes groteszk tudat, hanem az abszurd. Tartalmilag és formailag nagyon különböző és mégis egymást kiegészítő művek jelennek meg: Konrád Amerikában kiadott *A cinkos* (1983), Esterházy *Kis Magyar Pornog-*

<sup>117</sup> Követem az Entrevernes csoport által javasolt hierarchiát, melynek értelmében a szemiológiai izotópia alárendelődik a szemantikai izotópiának (1984: 126).

*ráfia* (1984) és Nádas *Emlékiratok könyve* (1986) című munkáira gondolok. Konrád regénye a leghagyományosabb nemcsak a három közül, hanem az író életművén belül is; a mindent behálózó cinkosságot mutatja be, amely alól a főhős csak úgy tudja kivonni magát, hogy elmeógyógyintézetbe vonul. A megoldás az előbb idézett Jan Kott értelmében abszurd. Mindhárom fent említett alkotás arról a meggyőződésről tanúskodik, hogy a ravasz ideológia elmosta a határokat a segítő és az akadályozó aktánsok között, annak következtében nincsen kívülálló „ellenség”, aki ellen vagy fel lehetne lázadni, vagy akit nevetségessé lehetne tenni. Még az Esterházy által annyira kedvelt opposíció /tréfás/ vs. /komoly/ is törést szenved, és nagyon jellemző, hogy a *Kis Magyar Pornográfiában* a marxista–leninista szociolektust kifaragó tréfái a Rákosi-korszakra vonatkoznak csupán. A „regény” harmadik fejezete retorikus kérdések halmaza, amely szinte patetikus hangvétel benyomását kelti, pl.: „Nem: mi nem kapunk pofonokat, mentesek vagyunk a fülesektől, [...] nem rimámkodunk életünkért, nem csavarnak szőnyegbe, nem csavarnak vizes, de *már* száradó lepedőbe, összeharapott fogainkat bicskával szétfeszítvén szánkat nem tömik tele sóval, taplunk nem duzzadt, [...] nem rugdosnak hála Istennek tökön, heréink szépek, szabályosak, jól működnek, épségben ragyognak, bélünket nem ontják: nem?” (Esterházy 1986: 491).

A kérdések végén jellegzetesen Esterházy stílusú poén áll: „A jóból is megárt a rossz – ” (uo.).

A helyzet azonban olyan, hogy tragikus tudatról nem lehet szó; habár mindenki az új ideológia foglyának érzi magát, ugyanakkor felelős is érte. Mindenki tudja, hogy sem Konrád, sem Nagy Imre neve nyomtatásban nem jelenhet meg, hogy a lengyel Szolidaritás sem járható megoldás, és a kelet-európai országok között vannak olyanok, amelyeket csak a koporsóban lehet elhagyni (ld. az *Emlékiratok* könyvét).

A 80-as évek közepét követő időszak már nem kapcsolódik szorosan munkám témájához. Ezért csupán azt szeretném jelezni, hogy a narrativitási formák és tartalmak sokaságában a megoldatlan helyzetre való reflektálást, az egyértelmű megoldásokat elutasító magatartást látunk. Így értelmezzük azt a tényt, hogy Konrád egy kulcs-regényt, Esterházy egy kvázi-regényt, Nádas pedig egy bonyolult, de meglehetősen átgondolt struktúrájú regényt írt. Ebben a goldmanni posztulátum igazolását látom, amely szerint az irodalmi művek struktúrája egy adott történelmi pillanatnak a függvénye.

## Bibliográfia

- Adorno, W. Theodor 1982: *Théorie esthétique*. Traduit de l'allemand par Marc Jimenez. Nouveau tirage. Paris: Klincksieck.
- Agárdi Péter (szerk.) 1979: *A hetvenes évek magyar irodalmáról*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.
- Alexa Károly 1988: *A preparált hattýúpreparátor*. – Életünk XXVI: 12, 1116–1121.
- Alexandrescu, Sorin 1986: *Aperçu sur la sociosémiotique*. – Revue des Sciences Humaines LXXII: 201, 16–20.
- Antoine, G. et al. 1965: *Le théâtre tragique*. Études de G. Antoine et al. Deuxième édition illustrée. Paris: Édition du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Aristote 1952: *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Deuxième édition. Paris: Belles Lettres.
- Arrivé, Michel–Coquet, Jean-Claude (réd.) 1987: *Sémiotique en jeu*. A partir et autout de l'oeuvre d'A. J. Greimas. Paris/Amsterdam/Philadelphia: Hadès/Benjamins.
- Balassa Péter 1980: *Vagyunk*. (Esterházy Péter: Termelési-regény (kisseregény). – Je XXIII: 2, 162–170.
- Balassa Péter 1985: *Észjárások és formák*. Elemzések és kritikák újabb prózáinkról 1978–1984. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Balassa Péter 1987: *A látvány és a szavak*. Esszék, tanulmányok 1981–1986. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Balassa Péter 1988: *Margináliák egy breviáriumhoz*. Esterházy Péter: A kitömött hattýú. – Életünk XXVI: 12, 1121–1128.
- Bálint B. András 1983: „A szeretet ellen védtelen vagyok”. A reményvesztés útja Hajnóczy Péter prózájában. – Fo XV: 6, 65–71.
- Balogh Sándor et al. 1985: *Magyarország a XX. században*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.
- Balogh Sándor 1986: *Nehéz esztendők krónikája 1949–1953*. Dokumentumok. Budapest: Gondolat.
- Bécsy Tamás 1982: Az „Én”-világának drámája. Örkény: Pisti a vérzivatarban. – It 1, 43–61.
- Béládi Miklós (szerk.) 1981: *A magyar irodalom története 1945–1975*. I. Második, változatlan kiadás. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Béládi Miklós 1983: *Válaszutak*. Tanulmányok. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Berkes Erzsébet 1984: *Pillanatképek*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

- Bertens, Hans 1986: *The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introductory Survey*. In: Fokkema–Bertens 1986: *Approaching Postmodernism*, 9–49.
- Bertrand, Denis 1985: *L'espace et le sens*. Germinale d'Émile Zola. Paris/Amsterdam: Hadès-Benjamins.
- Birnbaum Marianna D. 1991: *Esterházy-kalauz*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Calinescu, Matei–Fokkema, Douwe (éd.) 1987: *Exploring Postmodernism*. Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris 20–24 August 1985. Utrecht Publications in General and Comparative Literature, 23. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Chabrol, C.–Landowski, E. 1982: *Les discours du pouvoir*. In: Coquet, J.-C. (éd.) 1982: *Sémiotique*. L'école de Paris, 151–198.
- Chevalier, Anne 1984: *Du détournement des sources*. – *Revue des Sciences Humaines* LXVII: 4, 65–79.
- Coquet, J.-C. (éd.) 1982: *Sémiotique*. L'École de Paris. Paris: Classiques Hachette.
- Drijckoning, F. F. et al. 1978: *Avant-garde en de traditie in het modern toneel*. Miderberg: Coutinho.
- Dupriez, Bernard 1977: *Les procédés littéraires*. (Dictionnaire). Ottawa: Union Générale d'Éditions.
- Entrevernes 1984, v. Groupe d'Entrevernes.
- Esslin, Martin 1970: *Au-delà de l'absurde*. Paris: Buchet, Chastel.
- Esterházy Péter 1979: *Termelési-regény (kisssregény)*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Esterházy Péter 1986: *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Esterházy Péter 1989: *Trois anges me surveillent*. Les aveux d'un roman. [Titre original: Termelési-regény (kisssregény).] Traduit du hongrois par Agnès Járfás et Sophie Képes. Paris: Gallimard.
- Esterházy Péter 1993: *Függő – bevezetés a szépirodalomba*. A kötetet szerkesztette, a mű szövegét sajtó alá rendezte és a jegyzeteket összeállította Jankovics József. Budapest: Ikon Kiadó.
- Ézsias Erzsébet 1986: *Mai magyar dráma*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.
- Fejes Endre 1962: *Rozsdatemető*. Tizenharmadik kiadás. Budapest: Magvető Zsebkönyvtár.

- Fokkema, Douwe–Bertens, Hans (ed.) 1986: *Approaching Postmodernism*. Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21–23. September 1984, University of Utrecht. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Fokkema, Douwe 1986: *The Semantic and Syntactic Organisation of Postmodernist Texts*. In: Fokkema, D.–Bertens, H. 1986: *Approaching Postmodernism*, 81–98.
- Galgóczi Erzsébet 1975: *Bizonyíték nincs*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Galgóczi Erzsébet 1984: *Vidravas*. Második kiadás. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Gáll István 1981: *Hullámlovas*. Budapest: Kozmosz.
- Genette, Gérard 1979: *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard 1982: *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil.
- Głowiński, Michał 1986: *O intertekstualności*. – *Pamiętnik Literacki* LXXVII: 4, 75–100.
- Goldmann, Lucien 1954: *Remarques sur le jansénisme: la vision tragique du monde et la noblesse de robe*. In: Goldmann, L. 1959b: *Recherches dialectiques*, 153–168.
- Goldmann, Lucien 1959a: *Le Dieu caché*. Étude sur la vision tragique dans les *Pensées* de Pascal et dans le théâtre de Racine. [Paris]: Gallimard.
- Goldmann, Lucien 1959b: *Recherches dialectiques*. [Paris]: Gallimard.
- Goldmann, Lucien 1964: *Pour une sociologie du roman*. [Paris]: Gallimard.
- Goldmann, Lucien 1965: *Structure de la tragédie racinienne*. In: Antoine, G. 1965: *Le théâtre tragique*, 251–264.
- Goldmann, Lucien 1970: *Structures mentales et création culturelle*. Paris: Antropos.
- Goldmann, Lucien 1977: *Structuralisme génétique en sociologie de la littérature*. In: *Le structuralisme génétique*, 17–38.
- Greimas, Algirdas Julien 1966: *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- Greimas, Algirdas Julien et al. 1970: *Sign. Language. Culture*. The Hague/Paris: Mouton.
- Greimas, Algirdas Julien 1976: *Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien–Courtés, Joseph 1979: *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. I. Paris: Hachette.
- Greimas, Algirdas Julien 1983: *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien–Courtés, Joseph 1986: *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. II. Paris: Hachette.

- Groupe d'Entrevernes 1984: *Analyse sémiotique des textes*. Introduction. Théorie. Pratique. Quatrième édition. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Hajnóczy Péter 1982: *Művei. A fűtő. M. A halál kilovagolt Perzsiából. Jézus menyasszonya. Hátrahagyott írások*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Hauser Arnold 1980: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Budapest: Gondolat.
- Hét évszázad magyar versei* 1966. I. Budapest: Magyar Helikon.
- Hutcheon, Linda 1981: *Ironie, satire, parodie*. Une approche pragmatique de l'ironie. – Poétique XII: 46, 140–155.
- Iszlai Zoltán 1983: *A valóság közelében. Egy évtized prózái*. Budapest: Kosuth Könyvkiadó.
- Jankovics József 1982: *Bevezetés a Függőbe*. Esterházy Péter: Függő. – Életünk XX: 1, 91–96.
- Jacquart, Emmanuel 1974: *Le théâtre de dérision*. Paris: Gallimard.
- Jastrzębska, Jolanta 1993a: *Esterházy Péter nyelvi játéka*. In: *Hajdú Péter 70 éves*. (szerk.) Bakró-Nagy Marianne, Szij Enikő. Budapest 1993, 149–154.
- Jastrzębska, Jolanta 1993b: *Körmondatos stílus a modern magyar prózában*. Nadas Péter az *Emlékiratok* könyve példáján. – Magyar Nyelv LXXXIX: 1., 26–40.
- Jastrzębska, Jolanta 1994: *Les relations intertextuelles chez Péter Esterházy et leur traduction en français*. In: *Traduction littéraire et langues de diffusion restreinte*. Actes du Colloque International tenu à l'Université de Mons-Hainaut. Les 29 et 30 octobre 1992. Translatio-Nouvelles de la FIT, XIII (1994), nos 1–2, 153–161.
- Jenny, Laurent 1976: *La stratégie de la forme*. – Poétique VII: 27, 257–281.
- Kenyeres Zoltán 1983: *A lélek fényűzése*. Tanulmányok. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Kertész Ákos 1974: *Makra*. Negyedik kiadás. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Kibédi Varga Áron 1977: *Új magyar regények*. – ÚjLátóh XXVIII: 1/2, 154–157.
- Kibédi Varga Áron 1986a: *Egy posztmodern regény*. – ÚjLátóh XXXVII: 4, 540–544.
- Kibédi Varga, Áron 1986b: *Récit et postmodernité*. Groningue: Cahiers de Recherches Interuniversitaires Néerlandaises nr. 14, 1–16.
- Kibédi Varga, Áron 1986c: *Rhétorique et sémiotique*. – Revue des Sciences Humaines LXXII: 201, 105–117.
- Klaniczay Tibor (réd.) 1980: *L'histoire de la littérature hongroise des origines à nos jours*. Budapest: Corvina.



- Kořakowski, Leszek 1968: *De mens zonder alternatief*. Amsterdam: Moussault.
- Korthals Altes, Elisabeth 1986: *Normes et valeurs dans le récit*. – Revue des Sciences Humaines LXXII: 1, 35–47.
- Kott, Jan 1978: *Shakespeare notre contemporain*. Traduit du polonais par Anna Posner. Paris: Petite bibliothèque Payot 344.
- Kovács Endre (szerk.) 1979: *Magyarország története 1848–1890*. I–II. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kristeva, Julia 1969: *Séméiotikè*. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil.
- Kulcsár Szabó Ernő 1987: *Műalkotás – Szöveg – Hatás*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Kulcsár Szabó Ernő 1988: *A másság mint jelenlét*. Posztmodern kortudat és irodalmiság. – Je 7–8, 689–706.
- Kulcsár Szabó Ernő 1993: *A magyar irodalom története, 1945–1991*. Budapest: Argumentum Kiadó.
- Leenhardt, Jacques–Józsa, Pierre 1982: *Lire la lecture: essai de sociologie de la lecture*. Paris: Sycomore.
- Löcsei Pál 1985: *A női munkavállalás és a hagyományos magyar család*. – Kort XXIX: 10, 78–90.
- Lukács György 1970: *Magyar irodalom, magyar kultúra*. Budapest: Gondolat.
- Lukács György 1970: *A magyar kritika feladatai*. In: Lukács György 1970: *Magyar irodalom, magyar kultúra*, 532–556.
- Lukács, Georg 1980: *Theorie van de roman*. Een poging tot een geschiedfilosofische beschouwing van de grote epische vormen. Tweede druk. Vertaling: Wouter D. Tieges. Oorspr. titel: Die Theorie des Romans. Amsterdam: Van Gennepe.
- Liotard, Jean-François 1979: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- Mészáros Sándor 1988: *A szenvedés formái*. (Hajnóczy Péter prózája.) – Alf XXXIX: 9, 54–61.
- Mészöly Miklós 1986: *Az atléta halála*. Harmadik kiadás. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Mikszáth Kálmán 1969: *Művei 14. Politikai karcolatok (1881–1908)*. Budapest: Magyar Helikon.
- Molnár Miklós 1987: *De Béla Kun à János Kádár*. Soixante-dix ans de communisme hongrois. Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- Nácsa Klára 1982: *Hajnóczy Péterről*. – Kort XXVI: 12, 1976–1985.
- Nádas Péter 1981: *Részlet*. – MV VII: 1, 111–112.

- Örkény István 1979: *Forgatókönyv*. Tragédia. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Örkény István 1982: *Drámák*. I–III. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Pamlényi, Ervin (réd.) 1974: *Histoire de la Hongrie des origines à nos jours*. Roanne: Éditions Horváth/Budapest: Corvina.
- Parret, H.–Ruprecht G.-H. (éd.) 1985: *Exigences et perspectives de la sémiotique*. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas. I–II. Amsterdam: Benjamins.
- Pommier, René 1989: *Barcos: le janséniste par excellence? – XVIIe siècle* 41: 3, 331–357.
- Pomogáts Béla 1968–76: *Mészöly Miklós parabolái*. In: Pomogáts Béla 1979: *Sorsát kereső irodalom*, 247–268.
- Pomogáts Béla 1974: *Egy korforduló körülményei*. Jegyzetek az újabb magyar prózáról. – Alf XXV: 7, 3–7.
- Pomogáts Béla 1978: *A derékhad prózája*. – Napjaink XVII: 12, 31–32.
- Pomogáts Béla 1979: *Sorsát kereső irodalom*. Tanulmányok. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Pomogáts Béla 1982: *Az újabb magyar irodalom*. 1945–1981. Budapest: Gondolat.
- Pósa Zoltán 1981: *Az intellektuális próza napjainkban*. Nádas Péter, Hajnóczy Péter, Esterházy Péter művei alapján. – Napjaink XX: 9, 30–32.
- Radnóti Sándor 1988: *Mi az, hogy beszélgetés?* Bírálólatok. Budapest: Magvető Könyvkiadó. JAK füzetek 36.
- Riffaterre, Michael 1979: *La Syllepse intertextuelle*. – Poétique X: 40, 496–501.
- Sacré, James 1987: *Sémiotique et poésie*. In: Arrivé, M.–Coquet, J. C. 1987: *Sémiotique en jeu*, 143–156.
- Sándor Iván 1988: *Leperegnek a nyolcvanas évek. A kilencvenes évek és Bibó hagyatéka*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Segers, R. T. (red.) 1985: *Vormen van literatuurwetenschap*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Le structuralisme génétique: l'oeuvre et l'influence de Lucien Goldmann*. Paris 1977: Denoël/Gonthier.
- Sükösd Mihály 1980: *Örkény*. – Valóság XXIII: 5, 57–62.
- Szabolcsi Miklós (szerk.) 1966: *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*. Budapest: Akadémiai Könyvkiadó.
- Szabolcsi Miklós 1973: *Indulatos jegyzetek a mai magyar prózáról*. In: Szabolcsi Miklós 1973: *Változó világ – szocialista irodalom*, 320–340.

- Szabolcsi Miklós 1973: *Változó világ – szocialista irodalom*. Újabb tanulmányok. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Szabolcsi Miklós 1974: *A clown mint a művész önarcképe*. Budapest: Corvina.
- Szabolcsi Miklós 1980: *[Körkérdés]*. – MV VI: 4, 16–18.
- Szabolcsi Miklós 1988: *Érvek és kételyek a posztmodernizmus dolgában*. – Kr 5, 19–21.
- Szabolcsi Miklós 1989: *Après le postmodernisme*. In: *Historical and cultural contexts of linguistic and literary phenomena*. Proceedings of the Seventeenth Triennial Congress of the Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes. (réd. G. D. Killam). University of Guelph, 48–56.
- Szegedy-Maszák Mihály 1980: *Világkép és stílus*. Történeti-poétikai tanulmányok. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Szegedy-Maszák Mihály 1986: *The life and times of the autobiographical novel*. Postmodernism and the autobiographical novel. – Neohelicon XIII: 1, 83–104.
- Szegedy-Maszák Mihály 1987a: „A regény, amint írja önmagát”. Elbeszélő művek vizsgálata. Második kiadás. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Szegedy-Maszák Mihály 1987b: *Teleology in Postmodern Fiction*. In: Calinescu–Fokkema 1987: *Exploring postmodernism*, 41–57.
- Szegedy-Maszák Mihály 1988: *Egy démonikus mű*. – Kort 11, 161–166.
- Szőrényi László 1987: *A jelkép átírása*. In: *Tanulmányok – Studija* 18–19. *Mészöly Miklós művészete*. Újvidék: A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 53–59.
- Szőrényi László 1988: *A mai magyar próza németül*. – Olvasó Nép II, 20–33.
- Tans, J. A. G. 1959: *Goldmann, Lucien, Le Dieu caché*. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine. – Neophilologus XXXIII, 159–161.
- Thomka Beáta 1980: *Narráció és reflexió*. Újvidék: Forum.
- Tóth Dezső 1966: *A felszabadulás utáni magyar irodalom*. In: Szabolcsi Miklós (szerk.) 1966: *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*, 1003–1075.
- Unger Mátyás–Szabolcs Ottó 1976: *Magyarország története*. (Rövid áttekintés). Harmadik kiadás. Budapest: Gondolat.
- Wernitzer Julianna 1994: *Idézetvilág avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője*. Pécs: Jelenkor Kiadó; Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Zima, V. Pierre 1977: *La mise en scène de la dialectique*. In: *Le structuralisme génétique*, 159–185.
- Zima, V. Pierre 1978: *Pour une sociologie du texte littéraire*. [Paris]: Inédit.

- Zima, V. Pierre 1980: *L'Ambivalence romanesque*. Proust, Kafka, Musil. Paris: Sycomore.
- Zima, V. Pierre 1981: *Literatuur en maatschappij*. Inleiding in de literatuur – en tekstsociologie. Assen: Van Gorcum.
- Zima, V. Pierre 1982: *L'Indifférence romanesque*. Sartre, Moravia, Camus. Paris: Sycomore.
- Zima, V. Pierre 1985: *Manuel de sociocritique*. Paris: Picard.
- Zima, V. Pierre 1986a: *Literatuurwetenschap: tussen retorica en theorie*. – Forum der Letteren 27: 3, 218–221.
- Zima, V. Pierre 1986b: *Pour une sémiotique sociocritique*. – Revue des Sciences Humaines LXXII: 201, 21–34.

### Rövidítések

Alf	Alföld (Debrecen)
ÉI	Élet és Irodalom (Budapest)
Fo	Forrás (Kecskemét)
It	Irodalomtörténet (Budapest)
ItK	Irodalomtörténeti Közlemények (Budapest)
Je	Jelenkor (Pécs)
Kort	Kortárs (Budapest)
Kr	Kritika (Budapest)
Lit	Literatura (Budapest)
MN	Magyar Nemzet (Budapest)
MV	Mozgó Világ (Budapest)
TársSz	Társadalmi Szemle (Budapest)
Ttáj	Tiszatáj (Szeged)
ÚjFo	Új Forrás (Tatabánya)
ÚÍ	Új Írás (Budapest)
ÚjLátóh	Új Látóhatár (München)

## Jolanta Jastrzębska: Tragic and Grotesque Characters in Contemporary Hungarian Literature

### Abstract

The author discusses a period in the development of Hungarian literature from the mid-1960's to the early 1980's. In her view the main line of development consists in the transition from realism to postmodernism, which can be demonstrated both on the level of content and narratology. On the level of content one manifest tendency can be seen in the change from tragic to grotesque characters. On the narrative level one can see the break-up of the chronological, coherent mode of composition; and the inclusion of foreign textual material – intertextuality – becomes an increasingly accepted narrative practice.

The methodological innovation of the work lies in its use of two theoretical approaches in the analysis of literary periods and works: the literary sociology of Lucien Goldmann and the semiotics of A. J. Greimas. At the same time the main objective of the work lies in the assessment of Hungarian literature in the above mentioned period. In the theoretical section the author distinguishes two tendencies or movements: on the one hand, realistic literary works connected to Marxist-Leninist ideology, and on the other hand, non-realistic, apolitical narrative. The first is characterized by a rigid opposition of good and evil. By contrast, in the works of the representative writers of the second group – Géza Ottlik, Miklós Mészöly, Iván Mándy, and later György Konrád – the literary hero is no longer exclusively good or bad, but one in whom positive and negative traits are intermingled. From the late 1970's onwards the "Generation of the Péters" has gained prominence (Péter Nádas, Péter Hajnóczy, Péter Esterházy). Following in the tradition established by Ottlik and Mészöly they have radically altered the mode and structure of Hungarian prose fiction.

The author has selected five works in order to present these two movements as well as the transition from tragic to grotesque: *Makra* by Ákos Kertész, *Az atléta halála* [The Death of the Athlete] by Mészöly, *Forgatókönyv* [Screenplay] by István Örkény, *Termelési regény* [Production Novel] by Esterházy, and *Jézus menyasszonya* [Jesus' Bride] by Hajnóczy.

Kertész's novel is a representative work of the first group, with the proviso that its world view or, in Greimasian terms, its "system of values" causes a serious conflict in the life of the hero, who subsequently commits suicide.

One can observe here an important change in content, for a “positive” hero not only fails to receive his just reward, but in fact becomes a tragic figure.

*Az atléta halála* by Mészöly shows the beginnings of postmodern writing, one of its features being the near-complete inability of the first person narrator to reconstruct the life of the main character. As a result the competence of the narrator becomes one of the themes of the novel, while the narrative faithfully renders the tension between the fictive reality created in the novel and the “real” world. The aim of the analysis is to show that the ostensibly fragmented narrative contrives to adhere to the schemes connected to certain key words, such as the road, the race track, and the stadium, which appear as exemplary connotative schemes in the structure of the narrative.

The author does not consider Örkény’s play as a tragedy of the hero, Barabas; rather, she shows that both the structure of the play and the historical events in the background point to an ambivalence in Barabas’s character. The tragic element manifests itself in the historical process, which runs counter to the (optimistic) Marxist aim of attempting to control the unfolding of history.

The rejection of Marxism-Leninism by a number of Hungarian writers in the late 1970’s and early 1980’s has brought about a wholly new literary sensibility and narrative style. Two works have been selected to depict this new trend; the first, Esterházy’s *Termelési regény*, represents a kind of playful and witty grotesque, while the other, *Jézus menyasszonya* by Hajnóczy, is very dark.

The step-by-step analysis of Hajnóczy’s work makes it clear that the seemingly incoherent narration and careless diction are based on a consistent, logical system. The grotesque world’s most distinctive trait – in Greimasian terms, its semantic isotope – is the opposition sublime ↔ degraded, which is consistently used by Hajnóczy.

The above principle is also at work in Esterházy’s novel, except that his created world never attains the level of despair found in Hajnóczy; moreover, his use of intertextuality is much more pervasive than that of the other writer. The author also takes into consideration certain linguistic features in Esterházy’s later work such as group idiom, parody and archaization.

## Tartalom

<b>Előszó .....</b>	<b>3</b>
<b>1. Bevezetés</b>	
1.1. Előzetes megjegyzések .....	5
1.2. Módszertani problémák .....	6
1.2.1. Lucien Goldmann genetikus strukturalizmusa .....	6
1.2.2. A greimasi szemiotika .....	10
1.2.3. A szemiotika és a retorika .....	12
1.2.4. Az intertextuális összefüggések .....	13
1.3. A magyar irodalom fejlődése .....	15
1.3.1. Az ideológiai alapú realista irányzat .....	16
1.3.2. A nem-realista és nem-ideologikus irodalom .....	28
<b>2. A reprezentatív művek; a tragikum és a groteszk fogalma</b>	
2.1. Kertész Ákos: <i>Makra</i> .....	40
2.1.1. A <i>Makra</i> és a magyar szociokritika .....	41
2.1.2. A <i>Makra</i> mint műalkotás .....	51
2.1.3. Bibliográfia .....	57
2.2. Mészöly Miklós: <i>Az atléta halála</i> .....	59
2.2.1. A narratív komponens .....	61
2.2.2. A diszkurzív komponens .....	63
2.2.3. Az „atléta-portré” allegorikus értéke .....	69
2.2.4. Bibliográfia .....	74
2.3. Örkény István: <i>Forgatókönyv</i> .....	75
2.3.1. Előzetes megjegyzések .....	76
2.3.2. A dráma szemiotikai elemzése .....	78
2.3.2.1. A figurák .....	78
2.3.2.2. A veridikció és a referencializáció .....	81
2.3.3. A dráma szocio-szemiotikai elemzése .....	88
2.3.3.1. A referenciáció .....	88
2.3.4. Bibliográfia .....	91
2.4. Esterházy Péter: <i>Termelési-regény</i> .....	92
2.4.1. Előzetes megjegyzések .....	92
2.4.2. A regény címe és kapcsolata a termelési regénnyel mint műfajjal ....	94
2.4.3. A mű struktúrája .....	97
2.4.4. A <i>Termelési-regény</i> metadiszkurzív karaktere .....	98

2.4.5. A <i>Termelési-regény</i> felütése.....	98
2.4.6. A <i>Termelési-regény</i> .....	103
2.4.7. A krónikás szövege .....	104
2.4.8. A szociolektusok .....	105
2.4.8.1. Marxista–leninista szociolektus .....	108
2.4.8.2. A konzervatív liberális szociolektus .....	113
2.4.9. Intertextuális viszonyok a <i>Termelési-regényben</i> .....	116
2.4.10. Stilisztikai észrevételek .....	131
2.4.11. Az értelem szerveződése a <i>Termelési-regényben</i> .....	133
2.4.12. Bibliográfia.....	134
2.5. Hajnóczy Péter: <i>Jézus menyasszonya</i> .....	136
2.5.1. Az elbeszélés narratív kompozíciója .....	137
2.5.2. A környezetre vonatkozó narratív kompozíció .....	141
2.5.3. Az emlékek narratív kompozíciója.....	142
2.5.4. Az elbeszélés diszkurzív kompozíciója .....	144
2.5.5. Az álmok diszkurzív kompozíciója .....	147
2.5.6. A közbeékeltek részek diszkurzív kompozíciója .....	150
2.5.7. A nyelv .....	152
2.5.8. A diszkurzív konfigurációk .....	154
2.5.9. A mélyszerkezetek .....	156
2.5.10 Bibliográfia.....	162
 <b>3. Konklúzió/Összegzés</b>	
3.1. Módszertani kérdések .....	164
3.2. Megjegyzések a magyar irodalomról .....	169
 Bibliográfia.....	175
Rövidítések .....	182
Abstract.....	183





